Искусство книги

1961

1962

Искусство книги

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»
1967

выпуск четвертый

СКУССТВО
НИГИ 1961·1962

СОСТАВЛЕНИЕ:

Е. С. ЛЕВИТИН, И. В. МИЛАНОВА

□

РЕДАКЦИЯ:

Е. С. ЛЕВИТИН

□

ОФОРМЛЕНИЕ:

ХУДОЖНИК Д. С. БИСТИ

6-10
2228-65

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ

Оформление и иллюстрирование книги — это одна из важнейших областей советского искусства и одновременно очень значительный раздел художественного и идеологического воспитания народа. В нашей стране сейчас нет семьи, которая не пользовалась бы регулярно печатными изданиями. Деятельность художников книги получает в этих условиях все более широкое и существенное значение.

Творчество советских мастеров книги определяется стремлением подчинить оформление и иллюстрирование раскрытию идейного содержания. У нас давно утвердился принцип, согласно которому работа художника над книгой является не самоцелью, а в первую очередь средством усиления ее идейно-эмоционального воздействия на читателя.

Неуклонно растет культура издания книги не только в Москве и Ленинграде, но и в союзных республиках. Работы многих республиканских художников обогатили реалистический язык книги как в иллюстративно-образных, так и в декоративно-орнаментальных решениях.

Немало достигнуто в стремлении преодолеть очень сильный еще несколько лет назад разрыв между иллюстрациями и оформительскими элементами, сделать книгу целостным организмом, продуманным художником во всех его компонентах.

В центре внимания художников и полиграфистов находятся массовые издания, рассчитанные на широчайшие круги читателей. Многое в этом отношении еще предстоит сделать, но несомненны успехи в издании такой книги — по-настоящему художественной и исполненной на должном полиграфическом уровне.

Настоящий, четвертый выпуск альманаха «Искусство книги» посвящен двухлетию — 1961—1962 годам. В этот период в результате дискуссий и обсуждений наметились дальнейшие пути развития советской книги, причем основной упор был сделан как раз на слияние образных и декоративных элементов. Всесоюзное совещание о состоянии и задачах иллюстрации и книжного оформления, организованное Союзом художников СССР, выявило отдельные неправильные тенденции в нашем книжном искусстве: натуралистическое ремесленничество, нарочитую огрубленность и небрежность в изображении человека, животных, природы.

Всесоюзному совещанию в этом выпуске посвящен специальный обзор, а время, прошедшее после совещания, показало, что этот разговор о книге был весьма плодотворным: в изданиях последних лет значительно уменьшилось количество неудачных работ.

В данном альманахе наиболее значительное место занимают статьи, касающиеся серьезных проблем советского книжного искусства наших дней.

ОТ РЕДАКЦИИ

Нам представляется чрезвычайно важной и своевременной статья М. Климовой «Об издании книг по искусству», где подводятся некоторые итоги работы в области макетирования и оформления изданий альбомного типа: известно, что в последние годы у нас выпускается все большее количество художественных альбомов, рассчитанных как на советского, так и на зарубежного читателя, и задача издательств и художников — быть в этой области на уровне международных стандартов.

Не менее нужной, по нашему мнению, окажется статья В. Ляхова, посвященная такой серьезной и идеологически важной проблеме, как оформление книги политической, — часто еще, к сожалению, лишенной необходимой силы художественного воздействия.

Статьи Н. Розановой и Г. Островского на большом материале показывают национальное своеобразие и современные тенденции книжного искусства в таких творчески активных республиках, как Литва и Украина.

В продолжение прошлых выпусков альманаха и здесь печатается ряд статей, рассказывающих о книжном творчестве крупных советских (Б. Басов, В. Бехтеев, Б. Маркевич, Н. Радлов, Д. Шмаринов) и зарубежных (Ф. Мазереель, Й. Хегенбарт, Г. Цапф) мастеров книги.

Новый, до сих пор не освещенный материал включен в раздел «Из истории книги», причем хочется обратить внимание читателей на статью Э. Ганкиной из истории русских иллюстрированных азбук, — особенно актуальной сейчас, когда такое большое внимание обращено на создание художественно совершенных учебников.

Библиография книг и статей, вышедших в соответствующие годы, продолжает библиографию, помещенную в прошлых выпусках. Можно думать, что этот раздел окажется полезным для исследователей советского книжного искусства.

Редакция надеется, что и этот, четвертый выпуск альманаха «Искусство книги» будет встречен художниками и широкими кругами читателей с неменьшим интересом, чем предыдущий выпуск.

1

статьи

В. ЛЯХОВ.
М. КЛИМОВА.
Г. ОСТРОВСКИЙ.
Н. РОЗАНОВА.
С. ТЕЛИНГАТЕР, П. КУЗАНЯН.
Ю. МОЛОК.

ОБСУЖДЕНИЕ ПРОБЛЕМ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

За последние годы советская книжная графика достигла очевидных успехов. Лучшие работы советских художников книги отличаются глубокой идейностью, высоким профессиональным мастерством, пониманием органического единства взаимоотношения изобразительного и литературного начал в книге. Советская книга стала по-настоящему массовой, и в связи с этим особенно повысилась роль и ответственность художников-иллюстраторов и оформителей книги, ибо их работы очень широко проникают в жизнь, быт, воспитывают в людях эстетическое чувство, определенные художественные вкусы и взгляды.

В конце 50-х — начале 60-х годов в книжную графику пришло чрезвычайно большое количество молодых художников, принесших новый запас творческой энергии, более современное понимание возможностей и форм высокого искусства книги. Немалое число этих художников младшего поколения встало уже вровень с признанными мастерами советской книжной графики, и многие их работы обнаруживают подлинное мастерство, глубокое проникновение в ткань литературного содержания, постижение характера, идейного и поэтического смысла текста.

Вновь усилилось стремление к органическому единству всех художественных элементов книги, ведущих к образному раскрытию текста, а следовательно, стремление к неразрывной связи рисунков и наборной полосы, к разнообразию макета, к культуре рисованного шрифта. У молодых художников повысилась творческая ответственность за общий художественный строй книги в целом, художники сконцентрировали внимание на образной значительности и выразительности раньше зачастую инертных и бездеятельных элементов книги.

Однако работа многих художников над книгой стала в эти годы в некоторых случаях носить более декоративный и оформительский характер, чем художественно-образный, полноценное иллюстрирование книг все более стало подменяться задачами внешне оформительскими. В конце концов оказалось, что на больших выставках (как, например, на выставке работ московских художников 1960 года) иллюстративные работы почти перестали вообще экспонироваться.

Подобные факты не могли не встревожить художников, искусствоведов и всех людей, любящих книжное искусство. В 1960—1961 годах на страницах журнала «Творчество» было проведено обсуждение проблем иллюстрирования и оформления книг, которое продолжилось и завершилось на Всесоюзном совещании о состоянии и задачах иллюстрации и книжного оформления, организованном в Москве в марте 1961 года.

Во время обеих дискуссий были подняты принципиальные вопросы современного книжного искусства, обнаружилась живая заинтересованность в дальнейшем развитии советской иллюстрации и искреннее желание осмыслить происходящие сейчас процессы с тем, чтобы высокие реалистические традиции нашей книжной иллюстрации крепли и обогащались в творчестве младшего поколения советских художников.

В докладах и выступлениях участников Всесоюзного совещания, в журнальных статьях были справедливо осуждены вредные тенденции, приводящие к отказу от содержательных, глубоких и полных образных решений книжных работ: с одной стороны, фотографические, сухие и слащавые ремесленные иллюстрации, где образность и большая тема подменяются «изобразительным подстрочником», где все богатство действительности сведено к однообразию и бессодержательности скучных поз и жестов, к унылой ремесленной аккуратности, и с другой — ремесленничество противоположного характера — заимствование из западных журналов и книг, ремесленничество, которое носит характер откровенного импортного мещанства.

На протяжении 30—50-х годов были окончательно завоеваны основные реалистические принципы советской книжной иллюстрации: глубокое раскрытие человеческих характеров, воплощение реального драматического действия, тесное сближение с литературой, умение наполнять образы живым дыханием времени и передавать в них сложную душевную жизнь героев.

В эти годы было создано много хороших иллюстративных серий к литературным произведениям. Однако в руках эпигонов подобный серийный характер иллюстраций, чаще всего исполненных в так называемой «тональной» манере и нередко несущих станковые элементы, привел к унылому однообразию, лишенному оригинальности и образности, да к тому же не организованному в целостное художественное оформление книги.

Как реакция на подобные эпигонские штампы, в конце 50-х годов все более распространенным становится направление, развивающее собственно оформительские элементы в книге.

Эта тенденция пристального внимания к книге как к единому и неразрывному художественному целому оказалась весьма плодотворной и полезной. Отказ от развернутого повествования, проходящего через вереницу следующих друг за другом иллюстраций, привел к необходимости искать способ максимального насыщения каждого элемента книги — от обложки до буквицы — образным содержанием. Отказ от вклеек, печатавшихся чаще всего на другой, чем вся книга, бумаге, позволил резко увеличить тиражи художественно оформленных книг, сильно удешевив их при этом. Понимание иллюстрации не как добавления к книжному организму, а как неотъемлемой части его художественного целого привело к поискам наиболее острого графического языка, большей экспрессии образов, напряженности, динамичности в передаче коллизий.

Все эти черты с успехом проявились в лучших работах талантливых художников книги, в том числе художников более молодого поколения, таких, как Б. Маркевич, М. Клячко, Д. Бисти, В. Дувидов, А. Васин, Б. Кыштымов и других. И если в их произведениях виден глубоко творческий подход к книге, стремление к образной интерпретации литературы, то у иных представителей этого нового течения в книжной графике стал все более утверждаться в работах быстрый набросок, несущий явные черты приблизительной беглости, бесформенной небрежности. В книги все сильнее начал проникать новый модный штамп—лихие, полунабросочные рисунки пером, как две капли воды похожие друг на друга, не сочетающиеся ни с характером текста, ни с национальными особенностями писателя, ни с временем и местом действия. Рисунки такого уровня в изобилии стали появляться на страницах книг (особенно выпущенных в начале 60-х годов в «Молодой гвардии», в бывших Издательствах иностранной литературы, географической литературы) и номерах литературных журналов за тот же период («Юность», «Смена» и др.). В работах этих очень заметно и прямое подражание не лучшим образцам западной рекламы. В тяготении к эффектности, оригинальничанию, «самовыражению» иные художники книги заимствуют приемы промышленной графики, мультипликации, плаката.

Верная в основе своей цель — придать книге более «книжный», более современный вид — приводила некоторых художников к манерничанью, к лихости почерка, к желанию создать занимательные рисунки по поводу данного литературного произведения.

Во многих работах стиралась разница между спецификой книжной и журнальной иллюстрации, художники переносили в книгу типично журнальную неархитектоничность, разномасштабность, стремление к однократности воздействия иллюстрации.

Все меньше стало создаваться иллюстраций к русской классической и советской литературе. Часть молодых художников начала искать себя в интерпретации иностранных писателей. Однако они забыли, что, работая над книгами зарубежных прогрессивных авторов, следует стремиться к тому, чтобы ясно показать, почему данное произведение у нас издается, что в нем главное с нашей точки зрения, а не подражать второсортным западным книгам и не популяризировать то, что нам чуждо.

Советские художники должны быть новаторами. А как часто найденный кем-то новый и интересный прием или мотив сразу же подхватывается десятками подражателей, становится сразу же штампом. Художники должны стремиться к реализму — к реальности восприятия формы. И здесь нельзя ограничиваться чисто внешними вещами — сюжетом или только зрительным отображением действительности. «Художник-иллюстратор, сосредоточивающий свое внимание только... на сюжете, может сослужить писателю

плохую службу. Он как бы привешивает гирю к его произведению, тянет его к частности, случайности, к первоначальному моменту творчества . . . Раскрыть средствами изобразительного искусства мир, созданный писателем, — это не только ответить на сюжет, но и на стиль литературного произведения» (В. Фаворский).

Художник должен проделывать вместе с писателем тот же путь познания мира, который выражен в произведении. Основная задача художника книги — понять законы построения художественного образа, найти аналогичные средства пластического выражения.

Нельзя ограничиваться только декоративными задачами — это значит отказываться от сложных решений темы и образа.

Понятие истинного реализма — понятие не внешнее, а очень глубокое, и любой прием хорош только тогда, когда за ним стоит настоящее образное содержание, когда в нем выражаются жизнь и образ литературного произведения.

В ходе обсуждения критиковались случаи в издательской практике, когда издательства жестко диктуют художнику свои условия — заранее оговаривают количество иллюстраций, технику исполнения, тип работы. При этом сроки, которые подчас предоставляют для очередной книги, настолько сжатые, что практически заранее обрекают художника на поверхностные и скоропалительные решения. В первую очередь это относится к республиканским и областным издательствам.

Особенно пагубно такая практика сказывалась на иллюстрировании советской литературы. Здесь художникам приходится искать новые пути, так как иллюстрирование современной литературы всегда значительно отставало от иллюстрирования литературы классической. И полноценные работы, связанные с произведениями современных советских писателей, с воплощением живого образа нашего современника, — это всегда результат наблюдения и изучения жизни, на что художникам необходимо и время, и условия, и поддержка со стороны издательства и Союза художников. Можно назвать лишь несколько интересных работ, созданных в конце 50-х — начале 60-х годов к книгам советских писателей. Это иллюстрации А. Ливанова к «Чапаеву», Г. Филипповского к «Городам и годам», О. Верейского к произведениям М. Шолохова и А. Твардовского.

Но надо заметить, что все эти книги стали уже классикой советской литературы. А жизнь наших дней, советская действительность во всем богатстве и многообразии ее проявлений, герои наших будней — все это еще не нашло своего яркого воплощения в работах художников книги. Создание талантливых произведений к новым книгам советских писателей остается первоочередным долгом наших иллюстраторов. И понятна поэтому досада, которая прозвучала на конференции из-за того, что в издательстве «Советский писатель» большинство новых книг выпускалось до того времени лишь с малосодержательными заставочками, неразличимо похожими друг на друга, как будто это не рисунки, создаваемые к данной книге, а политипажи, годные для любого издания.

На совещании приводились высказывания некоторых советских писателей, говорящих о том, что они согласны на иллюстрацию в своих книгах только в виде некоего общего «фона», не навязывающую определенной образной интерпретации литературного текста. Этим писателям следует вспомнить, как относился Л. Толстой к рисункам Л. Пастернака, как Р. Роллан отзывался о литографиях Е. Кибрика, как М. Горький помогал Б. Дехтереву. И с удовлетворением читаешь в «Творчестве» высказывания ряда писателей, говорящих, что «писатель может возражать разве против плохих иллюстраций . . .»!

В трудном и большом деле иллюстрирования современной советской литературы устремления писателей, издательств и художников должны быть едины.

Одной из важнейших проблем, обсуждавшихся на совещании, была проблема иллюстрирования детской книги. Советская книга для детей имеет давнюю мировую славу. Книги, выполненные В. Лебедевым, В. Конашевичем, Н. Тырсой, Е. Чарушиным и многими другими художниками старшего поколения, всегда будут служить примером высокого искусства графики. И огорчает, что сейчас, когда детских издательств стало гораздо больше, а число художников, работающих в детской книге несравненно возросло, мы не можем назвать ни одного имени, которое стало бы вровень с классическими мастерами советской детской книги.

В иллюстрациях к детской литературе много работ серых, а иногда и просто беспомощных, много штампа, много рисунков журнального типа. С другой стороны, многие издательства чересчур увлекаются стилизацией, примитивом, подражанием детскому рисунку. Нельзя забывать об огромной воспитательной роли детской книги, о том, что через художественный образ дети знакомятся и с жизненными явлениями и одновременно учатся вкусу, пониманию красоты. Поэтому в детской иллюстрации особенно важно единство образной глубины с ясностью и простотой художественного мышления.

Очень серьезна роль художника в учебниках и научно-популярной литературе для детей. И хотя у нас есть примеры прекрасных иллюстраций такого рода в прошлом, например работы Н. Лапшина, хотя отдельные художники и некоторые издательства (главным образом Прибалтийских республик) пытаются ввести в оформление научной литературы образность и искусство, — общий художественный уровень таких книг чрезвычайно низок.

Советская иллюстрация и подлинно художественное оформление нашей книги будут, несомненно, развиваться по тем путям, по которым они шли всегда в своих лучших образцах. И чем скорее в книге будут искоренены тенденции дурного вкуса, поверхностного дилетантизма, унылого ремесленничества, чем больше изданием и сложнейшим процессом создания книги будут заниматься люди, думающие в первую очередь о большом искусстве и понимающие, что такое искусство, тем лучше будет советская книга.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ОФОРМЛЕНИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КНИГИ

Все — и читатели, и создатели книг — привыкли к тому, что каждый вид литературы, выпускаемой нашими издательствами, в своем оформлении содержит какие-то характерные типовые качества. Благодаря этому становится возможным по сумме внешних признаков определить принадлежность книги к художественной, учебной, технической, научной или другой литературе. Разумеется, политическая книга в этом отношении не представляет исключения: в ее оформлении также предполагается наличие типовых качеств, благодаря которым она становится не похожей на другие издания.

Типизация оформления по видам литературы в советской издательской практике проводится давно. Суть ее заключается в определении и распространении наиболее целесообразных методов и способов книжного оформления, соответствующих потребностям читателей и особенностям главных типов изданий и видов литературы. Было бы глубоко неправильно предполагать, что типизация обязательно приводит к обезличиванию книги, к насаждению штампов и приемов оформления, стирающих индивидуальные характеристики произведения.

Этот вывод позволяет сделать простая логика. Однако в недалеком прошлом господствовала иная точка зрения. Ее сторонники понимали принцип типизации как принцип подавления индивидуальных особенностей в книжном оформлении при помощи стандартных, строго регламентированных приемов. Были созданы своеобразные канонические списки характерных признаков, которыми должны обладать книги учебные, научные, художественные и т. д. При этом обычно не учитывались ни читательские интересы, ни то, что процесс оформления книги — творческий процесс.

Так было в годы, когда тормозящее влияние догматизма чувствовалось особенно сильно. Спеленутая многими неверными методическими установками, творческая инициатива художников не могла развернуться в полную меру. Последствия догматических тенденций в книжном оформлении, быть может, сильнее всего сказались на политической литературе. О том, как понимался принцип типизации в этой области в те годы, можно судить по приводимой цитате:

«Для оформления переплетов изданий основоположников марксизма-ленинизма применяются главным образом шрифтовые элементы, элементы советской эмблематики и портретные конгревные изображения. Вследствие сравнительной строгости, ограниченности приемов и элементов художественного оформления этих изданий особенно большое значение здесь приобретает сочетание переплетного материала, его фактуры и цвета с графической композицией, характером шрифта и цветом тиснения. От искусства соединения этих компонентов в единую гармонию зависит художественное качество (разрядка моя.—*В.Л.*) внешнего оформления.

Малообъемные издания произведений основоположников марксизма-ленинизма, отдельных партийных и советских документов обычно выпускаются в художественной шрифтовой двухкрасочной обложке. Для агитационно-массовых брошюр наряду с двухкрасочной шрифтовой обложкой может применяться также изобразительная обложка в две—четыре краски. В качестве изобразительных элементов чаще всего используется советская эмблематика в сочетании с орнаментикой, а иногда также фотодокументальные материалы или художественные (?) картины.

Столь простой, строгий и в то же время художественно-выразительный тип оформления изданий политической литературы создан в советском искусстве книги»[1].

К счастью, эта последняя фраза не совсем точна: в искусстве советской книги есть много примеров замечательного оформления изданий политической литературы. Они содержат качества, о которых не говорится в приведенной цитате: политическую остроту и идейность, творческую энергию и индивидуальность, новаторство, чуждое догматическому формализму.

□ ———

[1] Основы оформления советской книги. М., 1956, стр. 292.

За десятилетие (1953—1963) Коммунистическая партия сделала чрезвычайно много для активизации идеологической работы и направления ее в русло творческого развития. Естественно, что и политическая книга под воздействием факторов стала приобретать в своем оформлении новые качества, освобождаясь от ненужных ограничений и стандартизации. Этому во многом способствовало следующее важное обстоятельство: значительно расширилось понятие того, что такое вообще политическое издание, — с точки зрения его тематики, содержания, формы изложения. Ведь к числу политических изданий относятся теперь не только труды классиков марксизма-ленинизма, доклады и работы партийных деятелей, политические документы и собственно агитационно-пропагандистская литература. Именно как политические издания сейчас нередко выпускаются отдельные произведения художественной литературы, научно-популярные книги и книги о достижениях науки, культуры, техники и т.п.

Иными словами, понятие «политическое издание» сейчас стало шире, чем понятие «политическая литература». Это очень важно. Тематическое разнообразие политических изданий — результат совершенствования методов партийной пропаганды и агитации. И естественно, что неизбежным следствием указанных явлений оказалась необходимость поднять искусство оформления политических изданий на уровень, который соответствует уровню и диапазону идеологической работы, ибо политическая книга — инструмент ее.

Без серьезного разговора о методах и принципах оформления политических изданий решить эту проблему нельзя. Свидетельством этому может служить хотя бы тот факт, что практическая работа издательских коллективов столицы и других городов страны в этом направлении, не подкрепленная анализом и методическим обобщением, не привела к коренным сдвигам и решающим успехам, хотя политическая книга за истекшее десятилетие изменилась сильно — и изменилась к лучшему. Но уровень ее художественно-технического оформления и полиграфического исполнения в 1962 году все еще отставал от требований, которые к ней предъявляются. Недаром на всесоюзных конкурсах этого времени на лучшие издания года политическая книга занимала отнюдь не ведущее место.

Положение существенно улучшится, если политическая книга станет постоянным объектом творческого научного исследования, предметом внимания широкой издательской общественности, способной обобщить полезный опыт в этой области. Нужно стремиться к тому, чтобы творческая инициатива издателей и художников в области оформления политических изданий поощрялась, популяризировалась и противопоставлялась рутине, которая как пережиток прошлого еще дает себя знать.

Среди проблем, о которых стоит постоянно говорить, – проблема метода работы художественно-технического редактора и художника с политическим изданием, быть может, самая важная. Острее всего она стоит в массовой политической книге, которая выпускается большими тиражами, сопутствует идеологической работе на переднем крае. Большей частью издания такого типа выходят в виде брошюр, и методика их выпуска еще не разработана в той степени, в какой она установилась, например, в оформлении книг классиков марксизма-ленинизма. В этих изданиях традиции научной книги часто помогают художникам и художественным редакторам находить целесообразные решения.

Доказательством этого может служить последнее издание Собрания сочинений В. И. Ленина. Относительно освоена историко-партийная литература, в оформлении которой есть немало удач. За рассматриваемые и предшествующие им годы значительно улучшилась и массовая иллюстрированная политическая книга значительного объема. Такие издания, как «День нового мира» и другие, имели весьма убедительный успех.

И в подавляющем большинстве случаев на фоне этих книг массовые брошюры того же времени сильно проигрывали. Оперативно выпускаемые не только центральными, но и периферийными издательствами, они призваны разъяснять смысл партийных, государственных и общественных мероприятий, распространять опыт коммунистического строительства, бичевать недостатки, помогать, учить. Эти малообъемные книжечки и брошюры по своей роли и характеру воздействия часто могут быть сравнены с прокламациями, политическая сила воздействия которых так высоко ценилась в пропагандистской работе нашей партии с самого начала ее существования. Однако по своему оформлению

массовые брошюры выглядят, как правило, скучно, формально, серо. В результате очень многие из них оставались на складе, утрачивая свою актуальность, и не принесли ничего, кроме убытков.

В чем же тут дело? Где искать принципиальные причины неудач? Только ли в том, что в оформлении политической книги часто работали художники низкой творческой квалификации?

Вероятно, причины лежат значительно глубже и природа их иная. Анализ деятельности издательств, выпускающих массовую политическую книгу и брошюру, просмотр хороших и плохих образцов издательской продукции Москвы и периферии 1961—1962 годов позволяет утверждать следующее.

Первая причина неудач в области оформления массовой агитационно-пропагандистской книги заключается в том, что ее создатели часто не видят главных специфических особенностей изданий этого типа, не представляют идеала, к которому им следует стремиться, не отдают отчета в том, какими типовыми качествами эти издания должны обладать. Именно типовыми, то есть теми, благодаря которым книга становится средством активного политического воздействия, инструментом политического воспитания. Вторая причина — в невнимании к индивидуальным особенностям оформляемого произведения: к его теме, литературному жанру, стилю.

Придать настоящую, действенную активность политическому изданию можно лишь тогда, когда будет сделана решительная попытка найти целесообразное для данного случая соотношение типовых и индивидуальных качеств во всем книжном ансамбле, в его архитектонике прежде всего. Мобилизуя средства графики и типографского искусства для организации книжного комплекса, художественный или технический редактор должен ясно видеть перед собой окончательный итог своей работы — умно, логично и экономно построенную книгу. Поэтому первое, что важно воспитывать в себе людям, которые занимаются оформлением политических изданий, — это сознательное стремление организовать книгу как конструкцию, где все элементы рассчитываются на определенное идейное воздействие. Они должны овладеть творческим опытом построения политической книги как живого и гибкого организма, точно соответствующего целям и методам политической пропаганды, то есть научиться всеми средствами привлекать внимание читателя к идейной сущности книги.

История советской политической книги знает немало замечательных работ значительной гражданской ценности, большой остроты и действенности. Вспомним политические издания в оформлении Эль Лисицкого, А. Родченко, С. Телингатера и др. Как правило, в них всегда четко выступает конструктивное начало, та идейная канва, на которую ложится весь текстовой и иллюстративный материал.

Вдумчиво прочитанный текст представляет для художественного редактора повод для серьезной творческой разработки. Он должен найти средства акцентировать, выделить главное в изложении и сосредоточить на этом внимание читателя. К числу простейших приемов, позволяющих усилить воздействие текста книги на читателя, могут быть отнесены всевозможные подчеркивания, введение цвета, изменение кегля и гарнитуры текстового шрифта и т. д.

В ряде брошюр, выпущенных в 1961—1962 годах Краснодарским издательством (художник А. Е. Глуховцев), нашли очень удачное воплощение принципы, о которых говорилось выше. Издания эти называются «Арифметика изобилия», «Минуты и центнеры» и др. Все они пропагандируют передовой опыт в сельском хозяйстве. По этому признаку их как будто следовало бы отнести к сельскохозяйственной литературе, однако на самом деле это типичные агитационные издания, имеющие большую политическую ценность. Метод их оформления основан на партийном подходе к освещаемому вопросу. Средства оформления: шрифт, акциденция, цвет — все подчинено этому. Отсюда сильная акцентировка в книге главного — подчеркивание красным цветом строк важного текста, сигнальные пометки на полях, обращающие внимание читателя («Минуты и центнеры»), заверстка с выходом на поля набранных жирным шрифтом тезисов, порой лозунгового характера («Арифметика изобилия»). Благодаря этому внимание читателя фиксирует-

ся на главном — на идее, имеющей огромный политический смысл: повышение производительности труда — путь к изобилию. Однако и в этих изданиях, оформленных инициативно и оригинально, есть неиспользованные возможности. Например, в таблицах можно было также сделать акцентировки цифрового материала, они подчеркнули бы динамику роста показателей.

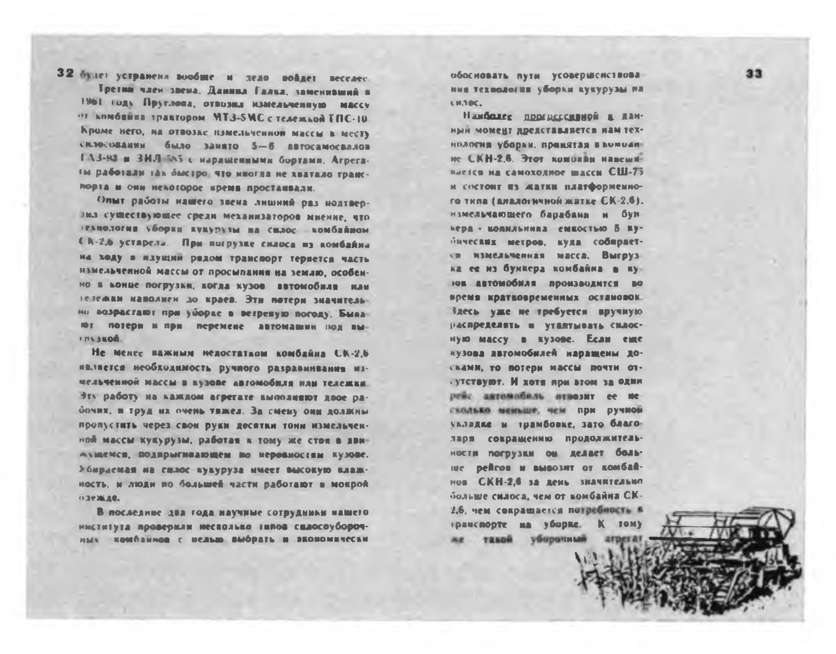
Нетрудно предположить, что использование приемов, приведенных выше, было бы очень желательным при оформлении и других изданий: отчетных докладов, материалов съездов и пленумов Коммунистической партии, документов государственных и общественных организаций.

Насыщение политического издания, особенно массового, изобразительной информацией, заключенной в иллюстрациях, несомненно повышает действенность книги. В издательской практике при выпуске массовых агитационных брошюр самый распространенный вид иллюстраций — фотография. Ее документальность, оперативность, — несомненно, ценнейшие качества. Однако в подавляющем большинстве массовых брошюр и книг 1961—1962 годов фотоиллюстрация находится на таком низком уровне, что она утрачивает всякий смысл. Чаще всего это случается потому, что используемые фотографии, по существу, безыдейны — они ничего не выражают, в них нет никакой тенденции. Они лишь фиксируют событие, но не вскрывают его значение, его масштаб, его динамику. Между тем фотоискусство дает все возможности для активного, идейного освещения явлений действительности. Об этом можно судить по работам, которые экспонируются на фотовыставках — и не только на всесоюзных типа «Семилетка в действии», но и на небольших, клубных. Вероятно, наши издательства, выпускающие политическую литературу, допускают серьезное упущение, черпая фотоматериал в основном из скромных редакционных запасов: им надо привлечь к работе огромную массу фотолюбителей, и тогда они получат возможность выбирать действительно полноценные фотокадры.

Однако найти хороший кадр — еще полдела. В массовой агитационной брошюре чрезвычайно большое значение имеет сама система подачи иллюстрации. Традиционная

А. Е. Глуховцев. Обложка и разворот «Устьлабинцы в наступлении». (Всенародное соревнование). Краснодарское книжное изд-во, 1963





32 будет устранена вообще и дело пойдет веселее.

Третий член звена, Даниил Галка, заменивший в 1961 году Пруглова, отвозил измельченную массу от комбайна трактором МТЗ-5МС с тележкой ГПС-10. Кроме него, на отвозке измельченной массы к месту силосования было занято 5—6 автосамосвалов ГАЗ-93 и ЗИЛ-585 с наращенными бортами. Агрегаты работали так быстро, что иногда не хватало транспорта и они некоторое время простаивали.

Опыт работы нашего звена лишний раз подтвердил существующее среди механизаторов мнение, что технология уборки кукурузы на силос комбайном СК-2,6 устарела. При погрузке силоса из комбайна на ходу в идущий рядом транспорт теряется часть измельченной массы от просыпания на землю, особенно в конце погрузки, когда кузов автомобиля или тележки наполнен до краев. Эти потери значительно возрастают при уборке в ветреную погоду. Бывают потери и при перемене автомашин под выгрузкой.

Не менее важным недостатком комбайна СК-2,6 является необходимость ручного разравнивания измельченной массы в кузове автомобиля или тележки. Эту работу на каждом агрегате выполняют двое рабочих, и труд их очень тяжел. За смену они должны пропустить через свои руки десятки тонн измельченной массы кукурузы, работая к тому же стоя в движущемся, подпрыгивающем по неровностям кузове. Убираемая на силос кукуруза имеет высокую влажность, и люди по большей части работают в мокрой одежде.

В последние два года научные сотрудники нашего института проверили несколько типов силосоуборочных комбайнов с целью выбрать и экономически обосновать пути усовершенствования технологии уборки кукурузы на силос.

Наиболее прогрессивной в данный момент представляется нам технология уборки, принятая в комбайне СКН-2,6. Этот комбайн навешивается на самоходное шасси СШ-75 и состоит из жатки платформенного типа (аналогичной жатке СК-2,6), измельчающего барабана и бункера-копильника емкостью 5 кубических метров, куда собирается измельченная масса. Выгрузка ее из бункера комбайна в кузов автомобиля производится во время кратковременных остановок. Здесь уже не требуется вручную распределять и утаптывать силосную массу в кузове. Если еще кузова автомобилей наращены досками, то потери массы почти отсутствуют. И хотя при этом за один рейс автомобиль отвозит ее несколько меньше, чем при ручной укладке и трамбовке, зато благодаря сокращению продолжительности погрузки он делает больше рейсов и вывозит от комбайнов СКН-2,6 за день значительно больше силоса, чем от комбайна СК-2,6, чем сокращается потребность в транспорте на уборке. К тому же такой уборочный агрегат 33

2



МИНУТЫ И ЦЕНТНЕРЫ

В. Я. ПЕРВИЦКИЙ,
Герой Социалистического Труда, звеньевой механизированного звена кукурузоводов



Кукурузы в звене В. Первицкого (гектаров)	560
Из них на зерно (гектаров)	400
Каждый член звена произвел зерна (центнеров)	6000
Себестоимость центнера зерна (копеек)	68
На производство центнера зерна затрачено (человеко-минут)	10,8

Для всей страны

Я не ошибусь, если назову наш край, нашу орденоносную Кубань всесоюзной лабораторией сельскохозяйственного производства. Думаю, тут не будет никакого преувеличения. С наших кубанских полей на всю страну распространяется опыт получения высоких урожаев пшеницы, кукурузы, сахарной свеклы, подсолнечника и других сельскохозяйственных культур.

В послевоенный период и особенно за последние годы, когда партия и правительство прилагали и прилагают титанические усилия для мощного подъема сельского хозяйства, колхозы и совхозы края добились значительных успехов в развитии полеводства и животноводства. Увеличились валовые сборы зерна, больше стало производиться мяса, молока.

верстка на формат полосы набора — далеко не лучший прием. При условии крупного (порой газетного) растра фотография может по-настоящему проявить себя лишь в больших размерах. Архитектоника массового издания должна строиться с учетом этого обстоятельства. Использование верстки в обрез с выходом на поля увеличивает площадь кадра и дает возможность фотографии стать впечатляющей и интересной иллюстрацией.

Политическое издание — чаще всего издание публицистическое. Это дает возможность издателям и оформителям массовых изданий прибегать к помощи фотомонтажа — средства, политическую остроту которого трудно переоценить. В сочетании с цифрой, со словом, в соединении с символами и изобразительными метафорами фотография может войти в текст как сильный агитационный прием плакатного характера. Классические традиции боевого пролетарского фотомонтажа 20—30-х годов, успехи современных мастеров этого искусства полностью подтверждают сказанное. А до какого высокого художественного уровня способен подняться фоторепортаж — документальная летопись событий, — можно судить по классическим примерам журналов «СССР на стройке» и «Советский Союз».

Но фотография и фотомонтаж, конечно, далеко не исчерпывают всего арсенала средств образного воздействия на зрителя. Графика с ее необычайно широким диапазоном способов передачи зрительной информации, с ее остротой, оперативностью и гибкостью является старейшим оружием агитационно-пропагандистских изданий. Она помогает сделать понятным сложное, объясняет суть процессов, позволяет сравнивать разномасштабные и разнохарактерные явления и факты — словом, учит, поясняет, убеждает. Это особенно важно для политических изданий, в которых ведется пропаганда достижений науки, техники, успехов народного хозяйства и т. д. К сожалению, методы использования графики в этом плане крайне примитивны. Диаграммы, схемы, монтажи графических изображений со шрифтом и цифрами чаще всего выполняются ремесленниками, не склонными к творческим поискам. А ведь в этой области настоящий художник найдет массу интересного.

Вспомним многие из замечательных графических работ чешского художника и писателя Адольфа Гофмейстера. Как остроумно и точно сочетается в них достоверность и



А. Е. Глуховцев. Обложка и разворот. В. Я. Первицкий «Минуты и центнеры». Краснодарское книжное изд-во, 1962

А. Е. Глуховцев. Разворот. «Устьлабинцы в наступлении». Краснодарское книжное изд-во, 1963

занимательность рассказа. Коллажи, акцидентный набор, рисунок помогут принести в политическую книгу интереснейшие приемы, позволяющие вводить в текст образы-понятия, образы-цифры, образы-сравнения.

Естественно, что кроме иллюстраций такого типа в пропагандистской литературе вполне может применяться рисунок сюжетного типа, рисунок, воздействующий эмоционально, или рисунок сатирического характера. Их природа и сфера применения достаточно хорошо известны, так же как известны и многочисленные примеры удачного использования художественно-образных иллюстраций в политических целях в книгах, журналах и газетах.

Рассматривая книгу как совокупность ее элементов, целостно организованных для наилучшей передачи заключенного в тексте содержания, издательский работник неизбежно сталкивается с проблемой внешнего оформления книжного блока. Для политической брошюры или книги массового типа, той, о которой здесь говорится, эта проблема оказывается особенно актуальной. В самом деле, если книга не привлечет человека на витрине магазина или киоска, то почти наверняка она не попадет ему в руки. Тогда весь труд автора, издателей, художников, полиграфистов, материальные затраты — все останется нереализованным в том общественном эффекте, который предполагался при издании книги. Поэтому внешнее оформление политического издания должно быть рассчитано, подобно плакату, на быстрое и сильное воздействие. Агитационная сущность книги, выраженная уже в самом шрифте названия, поддержанная, если это нужно, художественно-образной трактовкой, должна быстро доходить до сознания и надолго оставаться в памяти зрителя.

Издательские работники и книгораспространители мало внимания уделяли анализу условий, от которых зависит восприятие книжной обложки, суперобложки или переплета. Они не научились еще в полной мере учитывать масштаб изображения, его цветовую активность, характер композиции как факторы, объективно влияющие на успешное распространение изданий. Правда, эмпирически к осознанию этого стали приходить сотрудники художественных редакций таких крупных издательств, как Политиздат, «Советская Россия», выпускающие массовые агитационно-пропагандистские книги. Но



А. А. Житомирский. Обложка. В. Шрагин «Штраус — война». 1962



Обложка. «Сентябрь». 1939



А. А. Житомирский. Обложка. Ив. Моро «Глазами француза: 8 дней в Западной Германии»

и для них все еще кажется одиозным слово «реклама» по отношению к политической книге, хотя в свое время В. И. Ленин употреблял его в связи с пропагандой неоднократно. Рекламный элемент в обложке, суперобложке, переплете политической книги необходим. Острое, броское по смыслу, по форме решение, сразу же, как хороший плакат, захватывающее внимание зрителя, — это идеал, к которому следует стремиться при создании внешних элементов политической книги массового типа. При этом внутреннее оформление должно поддерживать и развивать дальнейший интерес к книге у человека, взявшего ее в руки. Привлеченный обложкой, он должен двинуться внутрь издания, к тексту, должен найти интересное и полезное для себя там, где это задумано издателями. Об этом следует очень заботиться. Умелое использование клапанов суперобложки или второй и третьей сторонок обложки для диаграммы, схем, изображений, в которых раскрывается суть текста, — весьма уместно.

Так поступили в нескольких своих брошюрах краснодарцы. И пусть с художественной точки зрения их решение еще несовершенно, сама идея заслуживает всяческого поощрения. Стремление строить книгу так, чтобы сама ее конструкция и расположение материала вели читателя в глубь текста, стало проявляться и в работах других издателей — горьковчан, свердловчан и других.

Количество удачных приемов, которыми обогатилась за рассматриваемое время практика оформления массовой политической книги, можно было бы значительно увеличить. Все их хочется рассматривать как результаты творческого отношения к проблемам книжного искусства, как плоды успешной борьбы с остатками догматического формализма.

В. ЛЯХОВ

ОБ ИЗДАНИИ КНИГ ПО ИСКУССТВУ

Ни одно издание не требует такого количества нетекстового материала, как книга по искусству. Причем материал этот, как правило, для книги чужероден — это не иллюстрация художественного произведения, созданная в расчете на книжную страницу.

В настоящее время необходимость научной и художественной экспозиции изобразительного материала стала очевидной. Чем дальше, тем явственнее обнаруживается необходимость не просто красиво расположить репродукции, но подчинить их определенной логике. Эти задачи осложняются тем, что книги по искусству многообразны по своим типам. И вне зависимости от типа, объема, характера книга должна быть единым, органично решенным ансамблем, в котором нет маловажных компонентов.

Основными типами искусствоведческой продукции являются большие альбомы, капитальные исследования обобщающего характера, научные монографии, популярные альбомы небольшого объема, массовая литература, каталоги. Практически характер таких типовых изданий еще не установился, хотя несомненно, что каждый из этих типов имеет свою специфику подбора материала и его подачи.

Соблюдение этой специфики неминуемо станет необходимостью. Подчиненные определенной цели издания значительно более нужны, чем издания, так сказать, на все случаи жизни, которые практически мало кого устраивают[1]. Отсутствие учета типа книги проявляется, к сожалению, достаточно часто и в самых разных отношениях. Эта путаница проявляет себя и в полиграфической стороне издания – богато иллюстрированный альбом большого формата, предназначенный для глубокого и детального ознакомления с произведениями искусства, печатается зачастую на плохой бумаге. Она же проявляется в тиражировании — и тогда массовые серии издаются камерным тиражом в 5 тыс. экземпляров. Она же, наконец, остро сказывается в выборе неподходящей системы подачи материала — нередко строго научные монографии сопровождаются эффектными, но ненужными для данного вида книги деталями, которые еще и макетируются с журнальной броскостью.

Едва ли не самым существенным моментом в подготовке книги становится в настоящее время определение ее стиля. Знакомясь с материалом будущего издания, нужно представить себе образ этой книги, почувствовать ту тональность, тот ритм, в котором лучше всего прозвучит данная тема, т.е. до макетирования книги следует продумать, как сочетаются в ней такие факторы, как требования книжного искусства нашего времени, характер материала и трактовка его автором.

Быть может, больше всего мы делаем ошибок на этой предварительной стадии.

Стиль — качество, определяющее характерность, индивидуальное лицо книги как единого художественного организма. Поэтому он должен быть и четко выдержан и последовательно проведен.

Практически это, прежде всего, означает создание определенной конструктивной системы, которая бы органично проявлялась во всех элементах книги[2]. Т.е. еще до ма-

□ ———

[1] Кроме того, книги по искусству должны быть или очень недорогими, или напротив, дорогими, но очень хорошо выполненными. Тогда читатель и, следовательно, покупатель либо не потратит больших денег, либо, затратив достаточно крупную сумму, будет иметь большую художественную ценность.

Торговая практика показала, что потребитель именно так и рассуждает, и что хуже всего расходятся книги средней стоимости и среднего качества. Они слишком дороги для заурядной покупки и слишком невзрачны для настоящего капитального, роскошного издания. Это обстоятельство, т.е. попросту говоря, психология покупателей, у нас почти совсем не принимается в расчет, хотя целесообразность такой дифференциации цен бросается в глаза.

[2] Следует оговориться, что под системой мы понимаем не столько набор определенных решений — ширины полей, расстояние от иллюстрации до подписи и т.п., сколько какое-нибудь одно, характерное для всего облика книги качество, которое неукоснительно соблюдается во всех случаях. Это качество скорее стилевого характера и потому позволяет любые отступления, лишь бы они не ломали стиля. В зарубежной практике можно встретить решения, при которых варьируется даже такой, казалось бы, постоянный компонент, как ширина поля и тем не менее стилевое единство соблюдено, а книга сохраняет строгий и благородный облик.

кетирования должен быть тщательно продуман тот единый принцип построения, который будет подчинять себе все конкретные решения, определять общий художественный профиль, ритм и будет господствовать над всеми разворотами книги, как целое над частным.

Это положение, несмотря на всю его простоту, в течение многих лет не соблюдалось. Теперь необходимость единой конструктивной системы внутри книги становится одной из самых острых проблем книжного искусства. Однако и сейчас здесь далеко не все благополучно.

Нам представляется, что уже можно говорить если не о типичных, то во всяком случае о весьма широко распространенных нарушениях единого стиля книги.

Во-первых, это недостаточная выраженность принятой художником системы. Аморфные, не имеющие последовательной и четкой внутренней конструкции книги — это, пожалуй, сейчас самая распространенная беда. Такие издания лишены своего лица, оставляют впечатление вялости, многословности и шаблона.

Вторая беда — отсутствие последовательности в проведении системы, что сразу же лишает книгу чистоты и благородной ясности. Сейчас, когда стремление сделать книгу единым организмом стало достаточно очевидным, все нарушения стиля, системы особенно бросаются в глаза. В погоне за эффектными решениями мы очень часто нарушаем единство целого. Обычно эти нарушения двоякого рода. Или в единый организм вносятся чужеродные элементы (будь то несоответствующая гарнитура шрифта, неуместный при данном решении спуск или неудачно поставленная подпись). Или многообразие приемов в решении отдельных разворотов подрывает общую систему, придает книге утомительный в своей дробности ритм и неприятную пестроту. (Вообще, ритмическое решение книги — равномерное, построенное на отдельных сгущениях или внезапных акцентах — весьма часто не принимается в расчет).

Еще один распространенный недостаток в проведении единой системы в книге — это ее несоответствие характеру текста (и в конечном счете — типу издания). В этом случае даже выдержанная система несет в себе фальшивые черты. Этот недостаток достаточно легко устраним, и мы говорим здесь о нем только потому, что он стал встречаться слишком часто (причем, быть может, в изданиях художественной литературы еще в большей степени, чем в искусствоведческой).

Все эти нарушения целостности художественной системы вероятно будут уже в ближайшие годы устранены — за последнее время советское книжное искусство стало развиваться на редкость быстро.

Но есть еще один недостаток, который устранить не так легко — главным образом потому, что он не мешает целостности системы и, следовательно, не бросается в глаза. Речь идет о законченности, смысловой нагрузке и выразительности отдельно взятого разворота.

Еще совсем недавно наши книги делались вообще без соблюдения разворота. Мы спокойно совмещали вертикально и горизонтально расположенные иллюстрации, иллюстрации, несогласованные по формату и пятну, руководствуясь не определенной художественной системой, а только размерами полосы. Такие книги еще у всех в памяти. Поля были привычно большими и неукоснительно подчинялись стародавним канонам. Композиция была жесткой и делала все книги, все репродуцированные произведения удивительно сходными и одинаково серыми. Если формат двух произведений был близкий — выходило сносно, если нет — попросту некрасиво. Но главной бедой была невозможность сочетать сами репродукции по художественным особенностям, нельзя было что-либо выделить или подчеркнуть.

Переворот произошел тогда, когда репродукции в развороте стали свободно соотносить друг к другу и по размеру (делая их неодинаковыми) и по их месту на листе (сдвигая одну относительно другой). Несопоставимые ранее в развороте вещи стали прекрасно уживаться, стало возможным выделить то, что нужно, заставить изображения звучать в унисон или, наоборот, резко противопоставить их друг другу. Построение разворота стало одним из главных этапов работы над книгой.

Увлечение отдельным разворотом имело и свою отрицательную сторону. В погоне за эффектными сопоставлениями теряется целое, книга становится совокупностью разворотов, а не единым организмом.

Вот на этой стадии и возникло то внимание к выдержанности стиля книги, к четкому проведению одной системы, которое сейчас стало главной задачей художника.

И здесь-то, как нам кажется, лежит та опасность, о которой мы упомянули выше.

Интерес к последовательности стиля книги, к ее конструктивной четкости часто заставляет забывать о том, что читатель, держа в руках издание, видит в каждый отдельный момент только один разворот. И поэтому ни его осмысленность, ни художественная выразительность не должны страдать.

Это не значит, что сейчас, когда намечаются перспективные пути для развития книги, нужно забыть о единстве системы и всецело сосредоточить внимание на развороте. Нет. Но при внимании к единству стиля, не надо забывать о возможностях одного разворота. То, что разворот подчиняется единой системе, не снижает его силы воздействия.

Сейчас проблема единства системы является более актуальной. Но нам представляется, что решив ее (причем, видимо, в ближайшее время), нам снова придется работать над повышением эмоциональной выразительности и смысловой содержательности разворота.

Поэтому некоторые практические заметки, приводимые ниже, по преимуществу сосредоточены вокрут проблемы разворота.

Вопросы стиля, создания единой системы, безусловно, должны решаться на предварительной стадии работы, еще до макетирования книги; в том случае, когда система вырабатывается по ходу дела, результат всегда оказывается малоудачным. Настоящая статья в основном посвящена собственно макетированию, поэтому на принципах выбора системы мы не останавливаемся, хотя, естественно, и считаем этот этап работы самым ответственным.

* * *

Целесообразнее всего начинать разговор о принципах макетирования с книг альбомного типа, так как сами эти принципы в них выражены особенно наглядно, да и удачных книг такого типа больше. Практически мы сталкиваемся здесь с двумя формами использования разворота — гармоничное соединение двух иллюстраций, позволяющее каждой из них звучать с наибольшей силой, не мешая при этом друг другу, и соединение, в котором иллюстрации как бы поддерживают друг друга, звучат в унисон. Первая форма особенно удобна для спокойного по своему тону объективного исследования, она же особенно хорошо передает общий дух репродуцируемого материала, вторая позволяет ставить акценты, выделять в произведении какое-либо одно его качество, обнажать скрытые художественные достоинства.

Следует заметить, что для последовательного проведения в книге единой конструктивной и художественной системы первый принцип более удобен. Это понятно: при относительно большой раздельности звучания обеих иллюстраций легче подчинять их единому принципу и сохранить равномерность ритма. Второй случай труднее: чем теснее связаны репродукции, составляющие разворот, тем более активно, самостоятельно смотрится и сам разворот. Чтобы ритм книги не стал рваным, скачкообразным, надо продумать переход от одного разворота к другому, внести определенную закономерность в расстановку акцентов. Впрочем, построен разворот на началах гармонии или контраста, в любом случае обе репродукции должны быть согласованы композиционно.

Мы очень часто строим разворот на равновесии пятен. Однако при этом забывается, что репродукция не пятно, она обладает своей собственной композицией, своей динамикой. Нам кажется, что по-настоящему построить композиционный разворот немыслимо, не учитывая характера самой репродукции.

Учет композиции произведения позволяет подать его наиболее выгодным образом, найти правильное соотношение с соседней иллюстрацией. Правда, здесь необходимо строжайшее чувство меры. Стоит построить разворот так, что композиции обоих произведений сомкнутся в единое целое — сразу же нарушится архитектоника разворота, произве-

дения потеряют свойственную им замкнутость в себе, а в ритмической последовательности книги образуется брешь — ибо такой разворот приобретает полную обособленность и выпадает из принятой конструктивно-ритмической системы.

Обычно разворот строится на жестком отнесении репродукции к верхней или нижней границе изобразительного поля. Как правило, этот прием оправдан — кроме чисто композиционных достоинств он помогает удерживать репродукции разных форматов. Но это не значит, что следует отказываться от противоположного приема — организации разворота только на равновесии, когда репродукция как бы плавает на странице, может сдвигаться к ее внутренней стороне и т. д. Эта система трудна для выполнения, но имеет и свои достоинства.

Из практических опасностей, подстерегающих при составлении разворота, наиболее, на наш взгляд, серьезны следующие: 1) крупная деталь картины — например, голова, рука — может задавить произведение в целом (особенно, если деталь идет на правой странице разворота); 2) две архитектурные фотографии могут производить неприятное впечатление, если они сняты с динамических и при этом несогласованных перспективных точек (но одиночное здание и аэрофотосъемка обычно совмещаются хорошо); две детали с различными, но все же неконтрастирующими масштабами голов могут создать неприятный разнобой; 3) в том случае, когда композиции репродукций резко выражены и зеркальны по отношению друг к другу, они могут образовать единство, подавляющее каждую из них; 4) при соединении темной и светлой репродукций первая может сделаться вовсе темным пятном, а вторая — «провалиться». Вообще опасностей при составлении разворота очень много, и мы перечислили только главные, не упоминая о трудностях другого рода — о тех, которые возникают при объединении в развороте не двух, а трех, четырех, пяти репродукций, о необходимости следить за разнообразием решений и т. п.

Есть характерные ошибки и более общего порядка, ошибки, которые становятся особенно заметными при чередовании разворотов: 1) спокойная, однородная подача материала, в котором наряду с произведениями исключительного художественного достоинства много места занимает посредственный, вспомогательный материал (такое сочетание часто бывает в специальных научных исследованиях), приводит к тому, что значительные произведения теряются среди посредственных и общее впечатление определяется художественным уровнем именно этих последних; 2) разнообразие приемов в построении разворотов заглушает принятую конструктивную систему; 3) излишнее увеличение иллюстраций (своего рода боязнь белого пространства) приводит к перегрузке полосы, создает ощущение тесноты, гнетущей насыщенности и лишает книгу благородства.

Особо следует сказать об ошибках, связанных с динамичностью разворотов.

Преодоление застывшего канона очень оживило книгу — она получила как бы внутреннее движение, однако, движение подчас чрезмерное. Главным образом мы имеем в виду злоупотребление на первых порах шахматным, диагональным построением.

Старая система макетирования предпочитала репродукции горизонтальных форматов располагать в соответствии с вертикальным форматом страницы, и, чтобы их рассмотреть, надо было каждый раз поворачивать книгу. Чтобы избежать этого, особенно в книгах большого формата, такие длинные композиции стали располагать по горизонтали. Книгу смотреть стало удобнее, но из-за композиционных особенностей сопоставляемых вещей размещение их на одной высоте приводило нередко к неприятным эффектам. Поэтому пришлось их сдвигать — одну наверх, другую вниз. От этого-то и пошла диагональ — назойливый, утомительный ритм. А ведь большинство произведений живописи именно горизонтальные! Диагональ в альбомах стала настоящим бедствием.

Теперь, впрочем, более своевременно говорить не столько о диагонали, сколько вообще об излишней динамичности (или даже неупорядоченности) наших книг.

Сейчас намечается определенное стремление сделать книгу строже. Но, к сожалению, неприязнь к «подвижности» ведет иногда к другой крайности — попытке справиться с ней путем чрезмерной жесткости, схематичности самой конструкции книги (немного в духе 20-х годов). Такая схематизация едва ли желательна — она придает книге

аскетический, мертвящий оттенок, изгоняет из нее воздух, лишает ее элегантности. В сущности, такой путь означает только одно — художник не чувствует живой архитектоники книги и прибегает как бы к искусственным «подпоркам». Это, конечно, не наиболее плодотворный путь в борьбе с действительно ставшей назойливой динамичностью макета.

В композицию разворота обязательно входят как сами репродукции, так и фон — белая бумага. До сих пор мы не всегда отдаем себе отчет в мощной художественной выразительности (или, соответственно, опасной для иллюстрации активности) белого фона. Фон этот не должен быть аморфным, да он никогда и не бывает таким. Поля, большие или маленькие, окружающие репродукцию со всех сторон или частично, наконец, их отсутствие — необычайно важный фактор.

В последнее время особенно много экспериментировали с шириной полей. Вывод из этих экспериментов пока один — какая бы ни была задана ширина полей, они должны обладать очевидной характерностью, наглядностью избранного принципа (в этом смысле можно придать вполне современное звучание даже традиционному гармоническому отношению между всеми четырьмя полями полосы). Особый случай — сейчас ставший, быть может, чересчур распространенным — представляют решения без полей. Здесь мы подходим к проблеме использования композиций навылет, которая пришла в книгу из опыта журналов. Но прежде чем обратиться к ней (а она достаточно сложна и имеет много и отрицательных и положительных свойств, а главное — она сильнодействующее средство, применять которое нужно с осторожностью), хотелось бы затронуть третий компонент разворота (первые два — собственно репродукция и белое поле), на первый взгляд, подсобный, — подписи.

Вводя подпись, всегда следует иметь в виду, что она также является элементом композиции и играет свою роль в организации плоскости листа. При все более свободной верстке роль подписи в единой художественной системе книги постоянно повышается.

Естественно, первое требование к подписям — чтобы они хорошо читались и не мешали иллюстрациям. Однако подписи обладают еще одной функцией: они приглушают самодовлеющую роль белой бумаги, которая может заглушить иллюстрацию, подчеркивают плоскость страницы и служат переходом от иллюзорной глубины или объема изображения к этой плоскости, органически включая репродукцию в ткань книги.

Системы подписей различны. Они могут быть ориентированы на репродукцию, как бы составлять с ней одно целое, или подчеркивать, или, вернее, создавать постоянное, заданное изобразительное поле (в этом случае подпись соотнесена к его воображаемой границе), или, наконец, быть свободным элементом композиции разворота.

Первый тип наиболее традиционен. В последние годы здесь сложился своего рода штамп: обязательно сдвигать подпись к одному из краев иллюстрации. Возникновение этого штампа понятно — он продиктован стремлением найти соответствие сдвигу самой иллюстрации. Однако надо иметь в виду, что это соображение верно только тогда, когда подпись смотрится самостоятельным и конструктивным компонентом композиции; напротив, когда композиция построена на равновесии пятен и подпись «читается» вместе с иллюстрацией, быть может, даже более уместно ставить ее по центру. Подчеркивание же границ изобразительного поля помещением подписей в отрыве от репродукций бывает полезным при свободной верстке, где разнообразие решений разворотов может привести к утере целостной системы. Опасностью такого типа является известная жесткость и возможность слишком большого отрыва от репродукции, хотя в ряде случаев удается создать очень красивый рисунок композиции. Этот принцип хорош еще и тем, что он помогает объединить альбомную часть книги с текстовой.

Третья разновидность — решение подписей, как самостоятельного компонента, поодиночке или сгруппированных в блок — система перспективная и в дальнейшем будет, вероятно, применяться все чаще.

Из обычных ошибок более всего, на наш взгляд, встречаются три: 1) сначала уравновешивается разворот, а потом вносится подпись, нарушающая достигнутое равновесие (что в значительной мере объясняется отсутствием с самого начала продуманной системы); 2) при совмещении на одной полосе двух подписей, одна из которых находится под своей

иллюстрацией, а другая относится к соседней полосе, не обращается внимание на то, что они образуют порой весьма уродливое сочетание; 3) в необходимых случаях длинные подписи не разбиваются на две строки, а если это и делается, то строка ломается без достаточного расчета.

Сказанное о подписях относилось к их композиционному использованию. Но следует учитывать и характер их набора. Почти постоянным бедствием в этой области почему-то стало применение крупных кеглей или прописных букв (впрочем, в сочетании с короткой текстовой аннотацией это вполне оправдано). Неупорядоченность особенно чувствуется, когда в подписи присутствует порядковый номер (за которым часто следуют еще инициалы художника) и дополнительные сведения — датировка, местонахождение и т.п. Такого рода подписи за редким исключением выходят у нас неудовлетворительно.

Следует добавить, что присутствие в подписи кроме обычного набора еще разрядки и курсива часто приводит к пестроте. Может быть, надо чаще пользоваться таким сдержанным, но отчетливо читающимся средством, как тире (после точки) — или между именем автора и названием картины, или между названием и местонахождением.

Мы отвлеклись в сторону, обратясь к подписям. Теперь вернемся к системе макетирования навылет. Это очень эффектный способ. Репродукции показывают произведения как бы освобожденными от сковывающих рам белых полей. Но эта же система нередко разрушает книгу, искажает произведение, придает изданию оттенок вульгарности. Далеко не все жанры искусства и не все художники эту систему выдерживают, хотя, примененная со вкусом, она дает великолепные результаты, особенно удачно для книг с пространственным материалом — скульптурой и архитектурой.

Иное дело живопись и особенно графика. Произведения станковой живописи чаще всего нуждаются в полях (любопытно, что особенно сверху и снизу), так как по своей природе имеют замкнутую композицию и нуждаются в раме; напротив, фрески, панно, современная живопись, а часто вообще любое произведение, лишенное развитого иллюзорного пространства, лучше звучат без полей. Графика, собственно, не нуждается в раме, но чаще всего и гравюра и рисунок имеют собственные поля и поэтому естественно смотрятся на большом белом пространстве. Почти всегда хорошо смотрятся без полей детали. Отсутствие белой рамы прекрасно подчеркивает их специфику — то, что они только фрагменты целого.

Впрочем, решение вопроса ни в коем случае не может быть однозначным в том смысле, что для репродукции живописи и графики обязательно нужны поля.

Компоновка навылет — динамическая компоновка; она, как никакая другая, сталкивает или разъединяет иллюстрации. Белый фон становится здесь не столько плоскостью, материей книги, сколько действеннейшим элементом композиции, значительно более активным, чем в макетах с полями.

Как показывают книги конца 50-х — начала 60-х годов, при компоновке навылет просчеты получаются обычно в следующих случаях: 1) узкая вертикальная репродукция как бы вываливается из разворота; широкое поле также способствует этому; в этих случаях лучше оставлять узкую полоску с внешней стороны страницы; 2) две близко поставленные репродукции мешают друг другу; 3) динамичные изображения кажутся выходящими за пределы листа; 4) характер репродуцируемого материала противоречит решению разворота — когда, например, дается навылет целое произведение с неотчетливо выраженной композицией или когда произведение по характеру образов не подходит к такой экспрессивной верстке. Следует заметить, что менее всего пока удается размещение на альбомной полосе нескольких иллюстраций. Здесь особенно заметно отсутствие системы. Наиболее уязвимые случаи, на наш взгляд, связаны с композицией полосы (стандартная диагональ), с шириной пробела между иллюстрациями (несоответствие узких полей и широких пробелов; в том случае, когда пробел лимитирован фацетами, надо, видимо, чаще пользоваться одним планшетом) и с неудачным использованием подписей (хотя здесь-то и открывается возможность для самых различных решений).

В заключение вопроса о макетировании альбомов следует коснуться принципов макета их текстовой части. Если в приемах макетирования иллюстрированных разделов уже

заметны большие сдвиги, то решения текстовой части более трафаретны и старомодны, — что, кстати, приводит к стилистической неоднородности книги (почему-то особенно страдают списки иллюстраций, указатели и другие вспомогательные разделы). Классическая шаблонная верстка с полями среднего размера, центрической композицией, одинаково применяемая для всех видов литературы, начиная с сельскохозяйственной брошюры и кончая книгами по искусству, пока еще очень неохотно уступает место индивидуальным решениям, подсказанным характером и стилем издания.

Полосу набора стоит сдвигать с центральной оси, если к такому же приему обратились в разделе репродукций. Набор можно и следует делать разнообразнее — более узким, длинным и, наоборот, более квадратным, — это тоже подчеркивает соответствующее или контрастирующее решение альбома. Впрочем, острое построение полосы не означает, что более гармоничные решения непоправимо устарели. Скорее всего, именно они через некоторое время вновь привлекут к себе внимание художников (тем более, что в сочетании с редкими, но сильными и неожиданными акцентами, например, с цветными иллюстрациями, данными навылет, или с выкидными листами, такой тип текстовой полосы превосходно согласуется). Так или иначе, но очевидно, что стилистический облик альбомной и текстовой частей должен находиться в соответствии. Нестерпимо смотреть на легкий воздушный макет альбома и тяжелую, плотную и мрачную текстовую часть или на приподнятую нарядность альбома и сухую прозаичность текста. (Поучительно, что попытки достичь нарядности также и текстовой части при помощи не конструктивных, а внешних средств, таких, как роскошные рисованные заголовки или огромные буквицы, обычно приводят к противоположным результатам.)

В макетировании текста очень важным является характер и место колонцифр. При отступлении от старой системы именно они в сочетании с текстом формируют композицию отдельной страницы и страничного разворота. В общем, решая композицию текстового разворота, мы сталкиваемся с теми же компонентами, что и в разворотах иллюстрированных (бумага, репродукция, подписи). Только роль репродукции играет здесь полоса набора, а роль подписей — колонцифры (или колонтитулы).

Перейдем теперь к книгам с иллюстрациями в тексте (мы не говорим о, кажется, прививающейся системе подачи иллюстраций кустами в тексте, так как здесь система построения разворота та же, что и в альбоме).

Воздействие иллюстрации, помещенной среди текста, резко отлично от воздействия иллюстрации в альбоме. Она, как правило, более замкнута в себе.

Репродукция, как уже говорилось, по своему характеру чужда книжному организму (потому хотя бы, что обладает развитым иллюзорным пространством). Прежняя верстка или топила ее в тексте, лишая своей специфики, или выделяла, ломая специфику книги. Употребление разворотов, органически сочетающих текст с иллюстрацией, позволило найти обоюдовыгодное решение. Приемы макетирования книжного разворота не менее разнообразны, чем в альбоме. Тут также возможны и свободная верстка и жесткая схема. Но в книжном развороте большее число компонентов.

Принципы разворота, включающего текст, в сущности, те же, что и в развороте чисто иллюстративном, т. е. гармония целого и оптимальная активность изображения, не мешающая другому изображению (или тексту). Но некоторые трудности тут специфичны. Наибольшие просчеты, на наш взгляд, связаны со следующими явлениями: 1) при диагональном размещении оборок не учитывается их равновесие (кстати, этот прием применяется сейчас слишком часто); 2) не учитывается ширина текста около оборки, и он ее иногда буквально выталкивает из полосы (а если репродукция дается навылет, то и со страницы); 3) в тех случаях, когда текст частично заходит за оборку или оборка выходит в поля, допускаются ошибки в пропорциональных отношениях (это явление особенно распространенное); 4) совмещение в развороте иллюстраций, заверстанных современно и старомодно; 5) ошибки в расположении подписей. Если же говорить о более общих недостатках, то прежде всего надо назвать два: 1) неясность типа, профиля книги (быть может, особенно страдают от неразработанности типа серьезные научные исследования, которые обычно выходят или в глубоко архаичном или неподобающе легкомысленном оформлении); 2)

однообразие и узкий выбор решений. Вероятно, надо чаще пользоваться двух- и трехколонным набором, находить острые композиционные сочетания на странице нескольких малоформатных иллюстраций, смелее вводить цвет и т.п.

Совмещение репродукции и текста позволяет прибегать к весьма разнообразным и эффектным решениям. Надо думать, что в ближайшие годы в этой области будет создано немало интересного.

Анализируя искусствоведческие издания, следует обратить внимание на некоторые узкопрактические вопросы, безотносительные к типам изданий. И прежде всего нужно сказать о деталях. Репродуцирование наряду с целыми произведениями их фрагментов — способ не новый, но все более часто употребляемый. Возможность более пристально, более четко и приближенно рассмотреть произведение искусства, акцентировать внимание на его наиболее интересных или характерных частях очень привлекательна. Но детали — вещь каверзная. Вторгаясь в произведение искусства, кадрируя его, мы неминуемо его искажаем, перенося акценты, меняя композицию, ломая ритм, а подчас и смысл оригинала, придаем ему часто более современное звучание. Мы часто пользуемся этим средством, с одной стороны, без должной осторожности, а с другой — не извлекая из него сильного художественного эффекта. Так, выделение центральной или смысловой части произведения, так сказать, узла картины, обладающей многими подробностями, дает в большинстве случаев меньший эффект и смотрится просто как исковерканная картина. Но деталь в точном смысле этого слова нуждается в продуманной кадрировке. Большинство книг 1961—1962 годов отличается в этом отношении тяготением к двум крайностям: или деталь вырезается столь спокойная, устойчивая, гармоничная, что смотрится самостоятельным произведением (благодаря чему лишается одного из своих главных свойств — остроты), или кадрировке придается экстравагантность, ведущая к грубому искажению оригинала. Естественно, что тип книги, задача исследования всегда будут диктовать преобладание или экспрессии или объективности. Но важно, чтобы преобладание одного из этих качеств не приводило к отрицанию другого.

Следует добавить, что мы редко находим удачное совмещение детали и целого произведения. Часто не принимается в расчет, что деталь всегда имеет тенденцию заглушить целое, а будучи помещена на более активной, правой, полосе — в особенности. И что тем более неблагоприятно такое соседство при равных форматах (но резко уменьшенное целое произведение превосходно сочетается с деталью, занимающей почти все пространство разворота).

Не следует забывать, что бывают также произведения искусства, которые практически не выносят кадрирования. В качестве примера можно указать хотя бы на «Троицу» Андрея Рублева. По разным причинам детали таких произведений настолько искажают характер образного и художественного решения, что могут только дезориентировать зрителя. Эти произведения при кадрировании не приобретают, а теряют.

Разумеется, мы не имеем здесь в виду специальных изданий, где деталь нужна по каким-либо научным соображениям. В обычных книгах, как правило, фрагментированию плохо поддаются произведения с вялым художественным языком (возникает натуралистический эффект), а также просто художественно несовершенные (становятся очевидными все погрешности) или пустые.

Другим важным вопросом является применение фотографий в книгах по скульптуре и архитектуре. Эти фотографии должны быть основаны на современном ви́дении памятника, должны быть эмоциональны и экспрессивны. Раньше скульптуру снимали строго в фас и строго в профиль. Репродукции с этих часто мертвых, натуралистических фотографий, сделанных на заре фотографического искусства, до сих пор еще появляются на страницах наших книг и могут только отпугнуть читателя. Им, так же как старым фотографиям архитектуры — плоским, с пустым небом, — надо закрыть доступ в наши издания.

В фотографиях скульптуры, опубликованных за последнее время, к сожалению, часто можно увидеть сбитость формы — будь фотография излишне плоской и детализированной или, напротив, столь живописной, что теряется ощущение объема. Можно назвать и

другие недостатки, встречающиеся достаточно часто, — неумение пользоваться выразительными возможностями фона, кадрировка, неприятно режущая объем и т.п. Может быть, не стоило делать редчайшего исключения из съемки скульптуры на цвет (имеется в виду скульптура не раскрашенная) — цвет придает ощущение достоверности объему, точнее передает его место в пространстве. Или, напротив, при макетировании нескольких разномасштабных скульптур на полосе тактично давать одну-две из них в обтравку.

В архитектурных фотографиях обычная беда — проблема переднего плана и человеческих фигур. К сожалению, наши фотографы слишком часто пытаются придать своим снимкам глубину внешними, а порой и вульгарными приемами (нависающие на переднем плане ветки и т.п.). Что касается человеческих фигур (и не только их, но и автомашин и др.), то они почти совсем не учитываются, в результате чего здания или тонут в жанровой атмосфере уличных сценок или, напротив, оказываются в вакууме, в мертвой, необитаемой среде.

Мы не остановились отдельно на употреблении цветных воспроизведений. Но, как правило, при макетировании они подчиняются тем же закономерностям, что и тоновые. Следует только помнить, что введение в книгу цвета есть введение нового качества. Употребление цветных репродукций должно учитывать их повышенную по сравнению с тоновыми выразительность. И еще одно: включение цветной в один разворот с тоновой заведомо ставит тоновую в крайне невыгодное соседство.

Вопрос о художественном оформлении — вопрос особый, требующий специального рассмотрения. Поэтому мы только вкратце остановимся на некоторых отдельных моментах.

Внешнее оформление книг по искусству прошло несколько этапов. К настоящему времени выработался определенный облик искусствоведческой книги, резко отличный от другой литературы. Решающую роль в этом сыграла специфическая для искусствоведческих изданий суперобложка с вынесенной на нее репродукцией. Принцип суперобложки с репродукцией действительно очень удачен — она сразу информирует читателя о содержании книги и достаточно декоративна.

Причин для популярности такого типа оформления много, но плохо то, что, многократно повторяясь, он стал штампом, его шаблонность уже не могут преодолеть никакие композиционные ухищрения. Над этим обстоятельством следует подумать художникам книги. Видимо, надо искать новые пути, ибо иначе почти все книги по искусству будут похожи, как родные братья. Это одна из сложных и пока нерешенных проблем — отказываться от репродукции жалко, совмещение нескольких иллюстраций на сторонке едва ли станет универсальным принципом, а разнообразие решений все еще не дает удовлетворительного выхода.

Одно ясно — если суперобложка по-прежнему останется одним из главных элементов оформления, потребуется ее модернизация и, прежде всего, изменение роли репродукции, иное соотношение ее с текстом, фоном и т.п.

Другой тревожной проблемой является то, что, за малым исключением, все заголовки, все названия в книгах 1961—1962 годов рисованы художником. Конечно, не следует все книги снабжать наборным оформлением, в ряде случаев рисованный шрифт будет по-прежнему необходим, но в принципе книги от применения набора только выиграют (даже при нашей крайней бедности ассортимента шрифтов). Рисованные надписи, как правило, плохо сочетаются с набором текста, не говоря уже о том, что до сих пор нередко применяются решения порочные, стилизаторские — книга решается то в псевдорусском, то в нарочито восточном или еще в каком-либо стиле. Многие художники увлекаются самодовлеющим рисованием, что хотя и свидетельствует об их фантазии и таланте, но для книги в лучшем случае малопродуктивно. Переход к наборным шрифтам необходим, даже если поначалу он приведет к несколько примитивным решениям (например, к неоправданному увлечению гротесковыми шрифтами и т.п.).

И еще: почему-то в книгах 1961—1962 годов текст на переплете и титулах делался непропорционально большим. Излишне часто прибегают и к асимметричному решению шмуцтитулов.

Плохо дело обстоит с корешками. Трудно найти книгу с хорошо и целесообразно решенным корешком, а ведь когда книга стоит на полке — только он и виден. Может быть, следует разнообразить решения, — например, в альбомах большого формата текст корешка ориентировать не снизу вверх, а сверху вниз. Большие альбомы на полке обычно не стоят, а лежат, и в таком случае название книги оказывается перевернутым. В зарубежной книге этот принцип давно применяется и вполне себя оправдал, а в последнее время применяется даже в малоформатных изданиях.

Наконец, еще одна неприятная черта, часто встречающаяся в книгах 1961—1962 годов. Многие из них страдают неподогнанностью, расшатанностью всех элементов. Автор макета сопоставляет две иллюстрации, высота которых разнится на 0,5—1 сантиметр, технический редактор эти «мелочи» упускает, типография их усиливает неточной работой — и в результате книга кажется расхлябанной, неаккуратной.

* * *

В заключение мы хотим отметить, что последние годы были для советской книги по искусству временем серьезной перестройки. Эта перестройка продолжается. Книги, выпущенные в 1961—1962 годах, были, как правило, очень неровны — современные тенденции переплетались в них с архаичными, в их внутренней организации чувствовались поиски нового, но часто давала себя знать неравномерность развития. И хотя в последнее время вышло в свет некоторое количество действительно хороших книг, видимо, настоящие достижения в издании советской искусствоведческой книги еще в будущем. Несколько лет назад советская книга по искусству сделала очень большой скачок вперед. Но теперь явственно наступает пора для нового этапа поисков. Тенденция развития очевидна: художник книги будет играть все большую роль, не ограничиваясь оформлением и создавая систему, определяющую все конструктивные и декоративные качества издания. А вместе с тем плоды его работы будут лишаться какой бы то ни было назойливости, органически растворяясь в единстве художественного решения. Отказываясь от ненужного рисования, художник становится, если можно так сказать, режиссером книги. Разнобой различных эффектов должен подчиниться осмысленности макета (здесь большая ответственность ложится на редакторов и художественных редакторов), единству лежащей в основе издания системы, поискам стиля, исполненного ясности и благородства.

М. КЛИМОВА

КНИГИ МОЛОДЫХ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Трудно в нескольких словах определить те кардинальные сдвиги, которые произошли в советской книжной графике за последние несколько лет. Они слишком многообразны, и формирование современного стиля в искусстве идет не одним, а многими путями. Основной движущей силой этого процесса становится новое поколение художников, сложившихся в атмосфере, очищенной от тягостных последствий культа личности. Этот важнейший фактор обусловил новаторский характер их творчества.

Украинские графики издавна занимали видное место в советском искусстве. Имена В. Касияна, Е. Кульчицкой, Г. Нарбута, И. Ижакевича, В. Литвиненко, М. Дерегуса, Г. Пустовойта, И. Дайца, О. Довгаля и других не нуждаются в комментариях. Достойными преемниками их высокого мастерства выступают ныне молодые художники. Их немало, и каждый из них ищет свои, нехоженые пути в искусстве. Новая украинская иллюстрация многолика и разнообразна, и для освещения даже только ее важнейших проблем потребовалось бы более обстоятельное и детальное исследование, чем настоящая статья. Поэтому мы сознательно ограничиваем себя узким кругом имен: С. Адамович, Г. Якутович, А. Базилевич, И. Селиванов. Именно эти графики, по нашему мнению, выразили лучшие и наиболее типические для современной украинской иллюстрации черты.

Названные художники не похожи друг на друга. Все это таланты незаурядные и своеобразные. И тем не менее между ними есть много общего. Воспитанники киевского и харьковского институтов, они выступают на арену художественной жизни в первой половине 50-х годов. Их произведения последних трех-четырех лет свидетельствуют о начинающейся поре творческой зрелости. Это люди одного поколения, и при всех индивидуальных отличиях их объединяют одни исходные позиции: непримиримость по отношению к натурализму и формализму, стремление по-новому прочесть классику украинской литературы, искания действенного изобразительного языка и в связи с этим расширение выразительных средств графики, острое чувство современности и несомненная преемственность лучших традиций советского графического искусства.

Самый старший из них, Адамович, уже десять лет назад проявил себя как одаренный и серьезный иллюстратор. Его первая крупная работа — иллюстрации к повести И. Франко «Борислав смеется» — принесла молодому художнику заслуженный успех и признание. Сейчас Адамович формально не принадлежит к отряду украинских художников. Последние несколько лет он живет в Риге. Но по-прежнему художник теснейшим образом связан с Украиной: работает над украинской тематикой и для украинских издательств, экспонирует свои произведения на украинских выставках.

Над иллюстрациями к произведениям И. Франко Адамович работал не один год. В 1952 году выходит в свет «Борислав смеется» с его рисунками, а спустя три года художник дополняет серию новыми листами. Тогда же он исполняет иллюстрации и к другой повести Франко — «Boa Constrictor». Лучшее в этих работах — галерея глубоко психологических портретов действующих лиц: Бенедьо Синицы, братьев Бесарабов, Германа Гольдкремера, Леона Гамершляга. В крупноплановых страничных рисунках Адамовичу удалось воссоздать яркие, запоминающиеся образы героев книги, раскрыть их цельные, по-франковски рельефные характеры, донести до зрителя самый дух и колорит эпохи. В меньшей степени удались в первом варианте массовые сцены; острый социальный конфликт повести оказался в известной мере сглаженным, сведенным к судьбам отдельных персонажей. Эта незавершенность серии, по-видимому, ощущалась самим художником, и в дополнительных листах 1955 года он стремится восполнить прежде всего этот пробел.

В свое время иллюстрации Адамовича к повести «Борислав смеется» явились событием в украинской графике. Исполненные в тщательной, быть может, несколько академической манере строго реалистического тонального рисунка, эти листы убеждают зрителя драматизмом и жизненностью изображения, предельной достоверностью и конкретностью подробного рассказа, простотой и доступностью выразительных средств, иллюстративностью в прямом (а порой и в прямолинейном) понимании ее. Десять лет назад это была если не единственная, то во всяком случае преобладающая тенденция советской книжной

графики. Кстати, художник тогда еще не ставил перед собой задачи собственно книжного порядка. Его иллюстрации носили скорее станковый характер и не были неразрывно связаны с книгой как с цельным художественно-полиграфическим организмом.

Последующие работы Адамовича — иллюстрации к роману В. Василевской «Песнь над водами» (1953) и повести М. Коцюбинского «Fata morgana» (1954) — явились для художника не столько шагом вперед, сколько закреплением завоеванных рубежей. Но уже его рисунки к «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского (1957) вновь подтвердили, что в лице Адамовича украинская графика обрела художника не только зрелого и самостоятельного, но и беспокойного, ищущего, смело берущегося за решение самых трудных задач.

Далеко не все и здесь удалось молодому иллюстратору. Так, например, несколько трафаретно утрированный получился облик старухи-процентщицы, ординарными и статичными Соня, Свидригайлов и некоторые другие персонажи. Но удалось главное: Раскольников предстает перед нами во всей сложности своего внутреннего мира, мучительного, жестокого самоанализа, духовной горячки отщепенца петербургских трущоб. В лучших композициях и пейзажных заставках Адамович сумел передать фон и обстановку действия — Петербург Достоевского не только в его точных локально-исторических признаках, но и его атмосферу, ощущение и восприятие его как бы изнутри глазами героев романа.

В оформлении книги художник использует чередование страничных тональных иллюстраций с многочисленными рисунками в тексте, решенными в лапидарной контрастной манере, близкой к линогравюре. Эти рисунки в тексте знакомят читателя с эпизодическими персонажами многолюдного романа, создают выразительный аккомпанемент, сопровождение действию, служат как бы ремарками художника к эмоциональной канве или поворотам сюжета.

Серия иллюстраций Адамовича к «Преступлению и наказанию» получилась не совсем ровной, и отдельные ее части неравноценны. Но если судить по лучшим листам, то следует говорить о ней, как о серьезной и основательной работе талантливого художника, сумевшего овладеть труднейшим материалом. Все это так, даже признавая определенную зависимость автора от ведущих мастеров советской книжной графики предыдущего поколения, несомненную традиционность в смысле обстоятельной повествовательности изложения, выразительных средств подробного тонального рисунка, выборе техники и т.д.

Тем разительнее качественный скачок, совершенный Адамовичем в его иллюстрациях к повести О. Кобылянской «Земля» (1960). Пятьдесят гравюр к сравнительно небольшой повести — работа большая и капитальная, а главное, вся серия на редкость цельная, исполненная, что называется, одним дыханием, на одном высоком уровне. Художник решительно отказывается от привычных, испытанных приемов, средств, техники и создает книгу, которой трудно найти близкие аналогии в украинской книжной графике последних лет.

Иллюстрации Адамовича поражают интенсивностью чувств, они экспрессивны и динамичны, специфически условны по изобразительным средствам книжной линогравюры — максимально лаконичной, броской, декоративной. В них нет приевшегося бытовизма и этнографического многословия, еще до недавнего времени обязательной иллюзорности, пассивного следования за текстом, иллюстративности в узком, примитивном смысле слова. Порой Адамович дает только одни фигуры на чистом фоне листа; домыслить детали и обстановку он предоставляет зрителю. Художник доверяет читателю; своими иллюстрациями он побуждает в нем встречную работу мысли, как бы активизирует сам процесс восприятия повести. И что самое важное, весь характер серии является логичным и естественным следствием прочтения и истолкования классического произведения нашим современником.

Не случайно и обращение Адамовича к технике двухцветной линогравюры. Сам материал подсказывает художнику меру реалистической условности и необходимого обобщения формы. Ни дробного, измельченного рисунка, ни тональных светотеневых нюансов, ни подчеркнутой объемности моделировки — только резкий, определенный,



С. Ф. Адамович. Иллюстрация. О. Кобылянская «Земля». Киев, Гослитиздат УССР, 1960

С. Ф. Адамович. Разворотная иллюстрация. О. Кобылянская «Земля». Киев Гослитиздат УССР, 1960

з хати. Навіть речей, що їх мала дома і яких відтак домагалася, не дали їй, а сперли її грубими словами.

І недості на тім. Кілько разів здибали її брат або мати, стільки разів діставала від них поличчника.

— Чи на оце я тебе вигодувала? — кричала стара на ціле горло, хоч би й серед дороги, а брат, бувший драгун, лише затискав зуби й мовчки бив у лице. — Оце маєш за гонор, що мені ти справила,— сичав,— за гонор!

Найгірше гнівало їх, що не хотіла признатися, хто мав бути батьком дитини. Бризкали найгрубшими словами в лице, відсували найбрудніші вчинки.

Ходила бліда, зі змарнілими щоками і з очима, як голодна собака,— як приповідала Доміника. А що трималася завсіди далека від усіх, як убога дівчина, не зносилася ближче ні з дівчатами, ні з іншими газдинями, то не мала між жінками майже жодної для себе прихильної душі, що була б заступилася за неї в її горі.

Лише одна була їй прихильніша, як усі інші. Се була Докія. Вона прийняла її до себе за щастя і за здоров'я, за помину своєї доньки, що плакала за мамою майже не щодня, відколи опустила її хату і стала під розкази свекрухи й чоловіка, якого, щоправда, не дуже й любила... Докія, отже, забрала її до себе й обіцяла не покидати в тяжкій годині.

190

иногда нервный, но всегда цельный контур, два-три энергичных, отрывистых штриха, большие сплошные пятна, контрастные соотношения цветов. Адамович не стремится к чересчур тонкому психологизму. Все характеры, положения, ситуации доведены им до предельно концентрированного выражения, очищены от всего случайного. В то же время чувство такта позволило художнику избежать нагнетания ужасов, кровавых, бьющих по нервам сцен. Адамович, как правило, изображает не столько действие, сколько состояние героев, следующее за ним или предшествующее ему: радость, раздумья, горе, отчаяние и т.д.

Немаловажное значение имеет и строго продуманное цветовое решение. Казалось бы, живописность буковинской природы и народных костюмов не могла не привлекать художника. Но Адамович пошел по иному пути. Сочетания и контрасты черного, белого и глухого темно-серого тонов воссоздают трагический колорит повести о нищей деревне. Изможденные серые лица, серая земля, тусклые, серые вечера в полутемных хатах . . . А белое у Адамовича — это не только плоскость листа бумаги, но и свет, и цвет, и снег.

Выразительные средства Адамовича очень многообразны. То он как бы вплотную приближает к нам своих героев, то дает их вторым планом, то крошечными фигурками, затерянными на просторах полей. Много пейзажей: пашни и дороги, сады и хаты, дожди и снега. И это не только конкретизация места действия, а вся Буковина, та земля, на которой и из-за которой разыгралась потрясающая трагедия. Художник настойчиво ищет острых, неожиданных композиционных ракурсов, поворотов. Но он никогда не впадает при этом в нарочитость; каждый прием оправдан и необходим. Очень сильное впечатление производит, к примеру, лист, изображающий Марийку, бегущую к телу сына: громадные, словно искалеченные, иссеченные дождем деревья с голыми сучковатыми ветвями и маленький силуэт женщины в одной рубашке с развевающимися на ветру волосами. Как будто весь мир накренился, содрогнувшись от крика обезумевшей от горя матери. Или лицо Саввы, обрезанное краем гравюры выше подбородка: слегка косящие глаза блестят, и весь он точно туго сжатая пружина, готовая к злому действию.

И еще одна важнейшая особенность этой работы Адамовича: его решительный поворот от станковизма к решению художественного образа книги в целом. Его уже интересуют не только иллюстрации сами по себе, но и место их в книге, ее конструкция, «режиссура», взаимосвязь полосы набора с гравюрой, ритм и роль заставок, концовок, разворотов, страничных иллюстраций. Художник не связывает себя канонизированными книжными приемами, а ищет новые полиграфические композиции. Так, например, нам представляется удачной находкой сочетание вертикального столбца текста на полстраницы и изображения на полторы страницы.

Конечно, иллюстрации Адамовича к «Земле» О. Кобылянской не безупречны. Боясь впасть в мелодраму, художник не избежал другой крайности: его герои живут на страницах книги несколько обособленно, почти не вступая в отношения между собой. Отсюда налет некоторой статичности, вялости — не отдельных иллюстраций, а всей серии в целом. Яростное столкновение характеров, окончившееся кровавой развязкой, конфликтная напряженность сюжетных коллизий оказались несколько ослабленными, а смысловые акценты смещенными. Впрочем, это замечание может показаться субъективным и спорным и не может повлиять на общую оценку серии. «Земля» Адамовича — это не только лучшая работа художника, но и большое, радостное явление всей советской книжной графики, один из симптомов серьезных, принципиальных сдвигов. Не единичный, а всеобщий, закономерный характер их становится особенно ясным, когда мы обращаемся к произведениям других украинских иллюстраторов.

Когда в 1957 году появились линогравюры Георгия Якутовича к повести М. Коцюбинского «Fata morgana», многие были поражены своеобразием и зрелостью образного мышления, столь неожиданными в произведениях молодого художника. Иллюстрации увлекали своей экспрессивностью, громадным напряжением страстей. Невольно вспоминались замечательные эстампы современных мексиканцев, хотя самостоятельность Якутовича, исходящего, конечно, прежде всего из традиций украинской графики, не подвергалась сомнению.



Г. В. Якутович. Обложка. Киев, Детиздат УССР, 1960



Г. В. Якутович. Суперобложка. Киев, Детиздат УССР, 1959



Мало кому из его предшественников удавалось с такой силой и реалистической убедительностью воссоздать трагедию темного, забитого, изможденного каторжным трудом крестьянства, постепенное созревание классовой ненависти и, наконец, взрыв ее — бунт, еще не организованный, но уже осознанный и грозный. Эта неудержимая стихия захлестывает книгу; она таится в сплошных черных фонах гравюр, прорывается в резких, энергичных белых штрихах, словно вспарывающих ночной мрак, живет в корявых, грубых — но не огрубленных — лицах крестьян, в скупых линиях безрадостных осенних пейзажей.

Якутович не ограничивается сюжетной канвой повести. Он стремится передать самое главное в литературном произведении — стиль автора, в данном случае — индивидуальную манеру столь выдающегося прозаика, как М. Коцюбинский, лаконичную и эмоциональную, впечатляющую своей точностью и конкретностью и в то же время какой-то недосказанностью, ощущением большого смыслового подтекста. Художника не волнуют этнографические подробности старого крестьянского быта; вслед за Коцюбинским он опускает многие, нередко очень колоритные детали. В центре его внимания даже не столько отдельные персонажи, сколько все крестьянство — коллективный герой повести со своим типическим и очень конкретным внешним и внутренним обликом. В отдельных листах автор поднимается до широкого идейно-художественного обобщения, и тогда образы его гравюр приобретают почти символическое значение. Органически чуждый умилению или сентиментальному состраданию к беднякам, Якутович смотрит правде в глаза, и она встает в его гравюрах во всей своей неприкрашенной, страшной, жестокой наготе, в холоде и грязи нищего села, в задубевших мозолях натруженных рук и непомерно больших ступнях босых ног, в яростной ненависти крестьян, доведенных до отчаяния.

И дело, конечно, не в лицах, искаженных душевными муками, не в стремительных порывах и жестах. Накаленная атмосфера повести пронизывает самую образную ткань иллюстраций. Якутович избегает нейтрально серых полутонов. Плоскость

листа он насыщает непримиримыми конфликтами двух стихий гравюры — черного и белого, резкими контрастами белых пятен и коротких, нервных штрихов, то бегущих по форме, то ломающих ее в сильном свете или глубокой тени: мягкий, податливый линолеум словно изрыт торопливым резцом.

В гравюрах к «Fata morgana» Якутович очень определенно становится в оппозицию к пассивному бытописательству, натуралистической иллюзорности и академическим штампам, равно как и к любому формалистическому щегольству. Эти же черты, хотя и в ином качестве и ином аспекте, выступают в другой его крупной работе — иллюстрациях к книге М. Билого и В. Грабовецкого «Как Довбуш карал панов» (1959).

Для небольшого сборника легенд и рассказов о прославленном ватажке карпатских крестьян XVIII века Олексе Довбуше Г. Якутович исполнил переплет, суперобложку, фронтиспис, титульный лист, шесть страничных иллюстраций, девять сюжетных заставок и восемь концовок — все в технике линогравюры, подкрашенной акварелью. Обилие иллюстраций, хорошая бумага, крупный шрифт, большие поля, гравированные заголовки, высокая полиграфическая культура ставят эту книгу в один ряд с лучшими украинскими изданиями послевоенных лет. Здесь, как и в «Фата моргана», Якутович выступает не только как иллюстратор, но и как художник книги, как автор ее цельного художественного образа, ее конструктор и режиссер, продумывающий все детали — от общего стилистического и цветового решения вплоть до места последней концовки. В этом повороте к книжности состоит одна из особенностей нового этапа всей украинской иллюстрации.

Еще более свободно и непосредственно, чем в «Фата моргана», выявляет Якутович особенности линогравюры, выразительную природу материала — сочетание больших черных и цветных пятен, сильный и порывистый штрих, специфическую плоскостность, так естественно отвечающую требованиям книжной графики, резкие светотеневые контрасты. Предельная экспрессия уступает место внутренне напряженным, взволнованным, но сдержанным, исполненным достоинства образам легендарных повстанцев-опрышков.



Г. В. Якутович. Иллюстрация. М. Коцюбинский «Фата моргана». Киев, Детиздат УССР, 1959

В гравюрах Якутовича предстает перед нами мир героических гуцульских сказаний. Это не жанровые сценки, а действительно романтические легенды, окрашенные народной фантазией и поэзией. Красные, черные, желтые, фиолетовые, синие и зеленые цвета, положенные чистыми локальными пятнами, образуют очень декоративный и эмоциональный колорит. В то же время ничего подчеркнуто сказочного, ирреального, ибо в известной мере — это иллюстрации к историческому повествованию о реально существовавшем герое. Художнику удалось органично сочетать меру реалистической условности с достоверностью типажа и всей обстановки, фольклорные истоки — с убеждающей конкретностью временного и местного колорита.

Отсюда вытекает и закономерное обращение Якутовича не только к поэтическому фольклору, но и ко всему комплексу народного искусства. Несомненно, что, создавая своего «Довбуша», он вдохновлялся и гуцульской резьбой по дереву, и чеканкой по металлу, и старинной украинской гравюрой XVII—XVIII веков. В восприятии и интерпретации народного искусства Якутович, пожалуй, более всего близок к такому самобытному мастеру западноукраинской гравюры, как Е. Кульчицкая.

Народное искусство для Якутовича — не повод для умиления стариной и не материал для архаичного примитива или стилизации. В произведениях народных мастеров, в самом укладе жизни крестьян, их эстетических взглядах, духовной и материальной культуре молодой художник ищет прочный фундамент утверждения себя как художника национального и в то же время глубоко современного. Народное искусство близко ему как своим неповторимым национальным своеобразием, так и стихийным неприятием любых форм натуралистического мировоззрения. Именно этому органичному сплаву исконных традиций украинской художественной культуры и сугубо профессиональных приемов и средств современной реалистической гравюры Якутович обязан несомненному успеху иллюстраций к «Довбушу», которые стали заметным явлением украинской книжной графики.

Собственно, на тех же путях, но снова совершенно самостоятельно, по-своему ищет себя и А. Базилевич. На счету Базилевича уже немало иллюстрированных им книг. Среди них произведения таких разных писателей, как Н. Гоголь и И. Франко, М. Вовчок и X. Андерсен, А. Кронин и Б. Лавренев, М. Шолохов и Я. Гашек. Некоторые из них, в том числе к сказкам X. Андерсена, Ш. Перро и бр. Гримм, «Запискам причетника» М. Вовчок (1954), «Очеркам бурсы» Н. Помяловского (1957), «Поднятой целине» (1954) и особенно «Тихому Дону» (1960) М. Шолохова, стали важными вехами в творческой биографии талантливого художника.

И все же не они определили, на наш взгляд, место и значение Базилевича в современной книжной графике. Даже лучшие, наиболее серьезные и капитальные из них, например большая серия рисунков к «Тихому Дону», мало что вносят нового по сравнению с уже известными нам по другим изданиям или кинофильмам образами. Конечно, Базилевич — художник сильный, своеобразный, обладающий бесспорным профессиональным мастерством, и о каком-либо слепом подражании не может быть и речи. И тем не менее зрителя не покидает ощущение, что пусть не это, но нечто подобное он уже видел: радости открытия нет.

Возможно, что сам художник и не согласится с такой характеристикой, но нам кажется, что основные достижения Базилевича лежат вне сферы драматического искусства. Он прирожденный юморист и сатирик, очень тонко чувствующий самую природу смеха, его оттенки и национальное своеобразие. Уже в ранней работе художника — иллюстрациях к «Запискам причетника» М. Вовчок — наиболее удачными и выразительными листами оказались именно те, где Базилевич с острым, злым сарказмом высмеивал нравы духовенства. Блестки искрящегося юмора сверкают и во многих других его произведениях — рисунках к украинским и венгерским сказкам, сатирическим рассказам И. Франко, «Присловиям» С. Руданского, «Юморескам» А. Ковиньки, одной из лучших последних работ художника — иллюстрациях к стихам С. Руданского «Пан и Иван в дороге» (1960). Но впервые во всей полноте проявилась эта сторона Базилевича в большой серии рисунков к роману Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» (1957).

Надо было обладать большой смелостью, чтобы взяться за эту тему после Иозефа Лады, чей «Швейк» стал уже настолько привычным, можно сказать, классическим, что трудно представить себе иным бессмертного героя гашекского романа. Воздействие Лады было почти неотвратимо. И Базилевич не избежал его. Оно сказывается и в характере типажа, особенно самого Швейка, и в манере контурного перового рисунка, и в выборе очень четкой и непрерывной линии в качестве основного выразительного средства, наконец, в самом подходе к жизненному и литературному материалу. Но рисунки Базилевича очень далеки от худосочного эпигонства. Из творческого состязания с одним из крупнейших мастеров чехословацкой графики молодой художник, даже с поправкой на некоторую вторичность, вышел с честью.

Вслед за своим предшественником Базилевич стремится к лапидарности изобразительного языка, предельной сжатости и концентрации рисунка. Более того, в отличие от Лады он отказывается от цвета, оставляя лишь черные пятна и контур; никаких полутонов, растушевок, светотеневой моделировки. Бытовая обстановка, как правило, сведена к минимуму — одна-две краткие, но выразительные детали. Его штрих более живой и гибкий, а образы — более полнокровные и конкретно осязаемые. Художнику чужда крайняя обобщенность и подчеркнутая условность Лады, граничащая с элементами сознательного примитивизма, и в этом сказались, по-видимому, национальные традиции украинской графики.

Книгу Базилевича просто интересно рассматривать от суперобложки и до последнего рисунка: переплет, форзац, титульный лист, шмуцтитулы, заставки, концовки, десятки страничных иллюстраций. С острой, подчас добродушной, но чаще злой иронией обрисованы все персонажи — Кац, Лукаш, Марек, Дуб, Биглер и другие. В рисунках Базилевича живет самый дух замечательного романа, улыбка Гашека, его неистощимый юмор и убийственный сарказм. Комизм Базилевича лишен утрирования, его иллюстрации вполне серьезны, содержательны и в то же время вряд ли непредвзятый зритель удержится от смеха.

«Швейк» стал событием в украинской графике. А когда в 1959 году Базилевич закончил большую серию рисунков к «Пану Халявскому» Г. Квитко-Основьяненко, то стало ясно: в украинскую книжную графику пришел действительно крупный и самостоятельный художник-юморист и сатирик, талант национальный, яркий, уже отшлифованный завидным трудолюбием.

Здесь нет преднамеренной лаконичности как «обязательного» признака современного стиля. Наоборот, иллюстрации Базилевича очень подробны и повествовательны. В этом отношении, да и не только в этом, Базилевич выступает продолжателем той линии в украинской иллюстрации, которая представлена такими именами, как К. Трутовский, И. Ижакевич, отчасти В. Литвиненко. Обстоятельно и любовно рассказывает художник о множестве подробностей быта украинских мелкопоместных дворян второй половины XVIII века, об их костюмах, тесных, жарко натопленных покоях и пантагрюэлевских обедах, о всевозможных перипетиях незадачливого недоросля и дармоеда Трушки Халявского — в родной усадьбе и Петербурге, в армии и на учении у дьячка. Словно живые, во плоти и крови предстают перед нами Халявские с их ничтожеством и гордостью, невежеством, чревоугодием, непробиваемой тупостью, леностью и самодовольством, и веришь в них сразу и безоговорочно. Базилевич издевается над ними, смеется от души, весело и непринужденно, с тем сочным, чуть лукавым, подлинно народным украинским юмором, которым отмечены лучшие сатирические страницы Гоголя, Квитко-Основьяненко, Руданского, Остапа Вишни.

Среди нескольких десятков рисунков к «Пану Халявскому» трудно выделить более и менее удачные листы. Все они захватывают своим артистизмом и непосредственностью, искренней увлеченностью художника любимой книгой, тем ровным мастерством и органичным стилевым единством литературы и иллюстрации, которые сопутствуют лишь настоящему успеху. Нередко Базилевичу достаточно лишь фрагмента какой-либо сцены, спины или округлой щеки своего героя, чтобы донести до зрителя его характер, психологию, колоритный внешний облик и внутренний мир. В то же время он нигде не



А. Базилевич. Иллюстрации. Г. Квитко-Основьяненко «Пан Халявский». Киев, Гослитиздат УССР, 1961



впадает в гротеск или карикатуру; это именно юмористические рисунки типично украинского художника-реалиста.

Рисунок Базилевича при всей своей точности и достоверности в передаче многочисленных бытовых деталей очень далек от педантичной дотошности. Линия живая, свободная, разнообразная, и в каждом прикосновении к бумаге ощущается трепетный нерв и темперамент художника. Основными средствами служат ему штрих, черное (или коричневое) пятно и еще один непременный цвет—красный, оранжевый, песочный, розовый, лимонный, кирпичный и т.д. Цветом Базилевич пользуется очень сдержанно и экономно, вводя его сплошной заливкой, как фон всей композиции, или всего лишь подкрашивая одну-две детали в костюмах персонажей. Этот прием дает неожиданно сильный декоративный эффект.

В украинской книжной графике Базилевич имеет своего предшественника — И. Ижакевича, иллюстрировавшего «Пана Халявского» незадолго до войны. Но даже беглое сравнение убеждает, что молодой художник совершенно самостоятелен. Его работа — не эпигонство, а преемственность, живое, творческое развитие национальной традиции, ставшей фундаментом и необходимым элементом подлинно новаторского явления искусства. Пафос ее — и это роднит Базилевича с Адамовичем, Селивановым, Якутовичем и другими — в активном преодолении натуралистических тенденций, утверждении современных представлений о реализме в книжной графике, его неисчерпаемых возможностях и специфических условностях.

Базилевича не привлекает ни иллюзорная передача пространства, ни подчеркнуто плоскостное, силуэтное решение. Моделировка формы у него достаточно плотная и весомая, а композиции, как правило, много- и крупнофигурные. В то же время художник неукоснительно следует законам искусства книги; плоскость книжного листа сохраняет свою художественно-полиграфическую целостность. Подобно «Преступлению и наказанию» и «Земле», «Fata morgana» и легендам о Довбуше, «Пан Халявский» от начала и до конца сделан любовно, тщательно, можно сказать, вдохновенно, рукой вдумчивого и уже опытного книжного графика. Это великолепное издание украшено, помимо множества полустраничных иллюстраций и таких же разворотов, верхними линейками, буквицами, рисованными названиями глав, отличным титульным листом и фронтисписом, цветной суперобложкой и переплетом с очень выразительным рисунком.

Единство замысла и исполнения, мастерство и вкус художника, очень тонко реализовавшего возможность органичного сочетания современности со слегка иронично трактованными реминисценциями «украинского барокко», обеспечили «Пану Халявскому» заслуженный успех и видное место среди других достижений советской украинской книги последних лет.

И, наконец, еще один украинский иллюстратор — И. Селиванов. До недавнего времени он был известен прежде всего как автор нескольких станковых серий рисунков и linoгравюр. Книжной иллюстрацией Селиванов начал заниматься сравнительно недавно. Если не считать эпизодических работ (иллюстрации к романам О. Десняка «Десну перешли батальоны», 1954, и «Удай-река», 1955, «Черноморцы» В. Кучера, 1956, и рассказу М. Шолохова «Судьба человека», 1958), то первым его крупным произведением в этом жанре явилась серия линогравюр к роману А. Головко «Бурьян» (1959), повествующему о классовой борьбе в послереволюционной украинской деревне.

Справедливости ради надо сказать, что некоторые листы («Давид и Матюха», «В парткоме» и ряд других) решены излишне прямолинейно, плакатно; в других художнику не удалось избежать буквальной повествовательности. В характеристике отдельных персонажей Селиванов не всегда пользуется средствами художника-психолога, и тогда выручают ставшие уже привычными маски социальных типов. Несколько статичными получились суперобложка, переплет, титульный лист, а композиция всей книги чуть вялой и однообразной.

И все же не эти просчеты определили в конечном итоге результаты серьезной и вдумчивой работы Селиванова. Ощущение самого духа и колорита исторической эпохи, исполненной напряженного драматизма классовых конфликтов, он сочетает с чувством современности, динамической обостренностью композиционных, психологических и

формальных решений. Художник ищет характерности, правды реальной жизни, такой же взволнованной, нервной, подчас топорной, грубоватой, даже жестокой, какими были для украинского села 20-е годы. И в этом стержень творческих исканий Селиванова как представителя нового поколения советских иллюстраторов.

В лучших листах к «Бурьяну» — «Давид и Илько», «Возвращение Тихона» и других — Селиванову удается добиться этого внутреннего ритма, суровых и мужественных интонаций. Резкие, напряженные контрасты черного и белого, энергичный штрих (белый по черному) и, наоборот, умелое использование фактуры линогравюры как эмоционально-выразительного средства — все служит художнику для создания яркого и цельного образа книги.

Иллюстрации к «Бурьяну» явились для Селиванова определенным рубежом, ближним подступом к его самой значительной работе в области книжной графики — гравюрам к роману Ю. Яновского «Всадники» (1961). Если в станковых сериях и отчасти в гравюрах к «Бурьяну» излюбленная Селивановым эпоха гражданской войны и последовавших за ней социальных конфликтов предстает перед нами в устоявшейся, традиционной форме обстоятельных повествований, то во «Всадниках» — и в романе и в иллюстрациях — она выступает в ином качестве. По жанру это народная героическая эпопея; по стилю — близкое к фольклору песенно-романтическое сказание, в котором очень конкретные, пластически осязаемые понятия переплетаются с аллегориями и реалистической символикой, строгость и лаконичность динамичного, сжатого языка — с необычайной красочностью и приподнятостью сочной украинской речи. Селиванов удивительно тонко почувствовал своеобразие этого замечательного романа, чуждого заземленной описательности, его широкие идейные обобщения и окрыленную романтику классовых боев, возвышенный строй образов и даже метафоричность коротких, рубленых, но очень емких фраз Яновского — одним словом, тот стиль литературного произведения, воссоздание которого в зрительных формах является самой трудной, сложной и в то же время самой важной и благодарной задачей каждого иллюстратора.

За редкими исключениями, гравюры к «Всадникам» очень просты по своим строгим, уравновешенным композициям. В них нет ни отчаянных схваток, ни бурных проявлений чувств. Каждая гравюра при всей своей «книжности» монументальна, и почти каждую легко представить себе увеличенной на стене здания, например «Чубенко с розой революции» или «Письмо в вечность». Но за этой сдержанностью внешних приемов, столь необходимой иллюстрациям к поэме о мужестве, кроется напряженный подтекст «за кадром» — яркие, контрастные краски той эпохи, предельная интенсивность эмоций и больших страстей.

Не случайна и та активная, первостепенная роль, отведенная природе — радугам, дождям, лесам, морю, небу, солнцу, облакам и птицам. Гравюры Селиванова — это не рассказ, а показ, не иллюстрация в ограниченном смысле, но образы большого звучания, очищенные от всего случайного и преходящего.

Резец Селиванова как бы окреп; художник вырос, возмужал, и его манера приобретает черты зрелого, дисциплинированного стиля. Линия становится строже, яснее, пластичнее. Специфика линогравюры не скрывается, но нет уже нарочитой бравады техническими приемами, кое-где проскальзывавшей в ранних работах художника. Исчезает нервный, рваный контур гравюр к «Бурьяну» или дробная аппликативность, свойственная «Арсенальцам». Избегая «серебра» полутонов, Селиванов оперирует главным образом прямыми и параллельными штрихами, контрастами черного и белого, организующими плоскость листа. Ни подчеркнутой объемности, ни иллюзорных прорывов вглубь: сам роман диктовал свою меру реалистической условности.

«Всадники» Селиванова — книга необычная и талантливая, впечатляющая своей цельностью и продуманным конструктивным ритмом. Все гравюры — а их всего 14, не считая суперобложки и великолепного переплета, — имеют форму сильно вытянутого по вертикали узкого прямоугольника. В этом формате художник изобретательно компонует батальные сцены, многофигурные композиции, пейзажи, портреты героев. Иллюстрации размещаются в начале главы или в середине ее, на внешней половине страницы.



И. Селиванов. Суперобложка. Киев, Гослитиздат УССР, 1962



И. Селиванов. Иллюстрация. Ю. Яновский «Всадники». Киев, Гослитиздат УССР, 1962

Вертикали гравюр и набора ассоциируются отчасти со стихотворным столбцом; асимметрия разворота придает ему непривычную, но оправданную в конечном счете остроту и выразительность.

* * *

Адамович и Селиванов, Базилевич и Якутович — художники, как мы видели, очень разные, не похожие друг на друга. Также мало общего между «Землей» и «Паном Халявским», «Довбушем» и «Всадниками». И тем не менее эти книги нескольких последних лет во многом определили уровень украинской иллюстрации, ее многообразную, но в принципе единую тенденцию развития. Заключается она, на наш взгляд, в стремлении названных художников органично слить прочные национальные традиции отечественной культуры с современностью, требованиями и эстетическими представлениями сегодняшнего, а не вчерашнего дня.

Молодые украинские графики не ищут специально этой современности, не «изобретают» в тиши мастерских «стиль XX века». Просто сама природа и характер их образного мышления обусловлены нашим временем; они — плоть от плоти того поколения художников, которое формировалось уже в 50-е годы, после XX и XXII съездов партии, оказавших столь решающее влияние на духовную жизнь советского общества. И потому их творчество так естественно и органично выражает характерные черты современного этапа украинского искусства.

Эти качества проявляются в решительном и последовательном отрицании лучшей частью молодежи формализма, натурализма или поверхностного стилизаторства, в стремлении к широте охвата действительности, яркой образности и обостренной выразительности средств (и, в частности, присущих именно гравюре), наконец, в интересе к решению книги как цельного художественно-полиграфического организма. Быть может, этим художникам еще часто не хватает опыта, мудрой успокоенности зрелого стиля или способности глубоко анализировать психологию и внутренний мир человека, но им нельзя отказать в творческой смелости, серьезном и вдумчивом

отношении к таким важнейшим вопросам, как традиции и новаторство в искусстве. Прочными узами связаны они со своими предшественниками, учителями и старшими товарищами, и в то же время они вносят в украинскую иллюстрацию нечто новое, чего не было раньше. С другой стороны, эта традиционность в лучшем смысле слова оберегает их от суррогатов «современного стиля», получивших известное распространение в советской иллюстрации последних лет: увлечения самодовлеющей лаконичностью и хлестким, размашистым штрихом, виртуозной легкостью и «артистизмом» исполнения, почти плакатной броскостью и нарочитой упрощенностью жизненных явлений.

Конечно, сейчас можно говорить только о каких-то первых значительных результатах их работы. Творческий стаж этих художников измеряется еще однозначными цифрами, и трудно предугадать, какими будут книги, над которыми они сейчас работают. Якутовича, к примеру, захватывают драматические образы пьес И. Кочерги, а Базилевича — искрящаяся юмором бурлеска «Энеида» И. Котляревского.

Возможно, что в настоящей статье слишком подчеркиваются лишь положительные качества Якутовича, Селиванова, Адамовича и Базилевича и тем самым создается несколько одностороннее представление о них.

Естественно, что при желании можно обнаружить не только сильные, но и уязвимые стороны в их произведениях. Но ведь это не исчерпывающая монография, а всего лишь попытка эскиза о творчестве четырех молодых иллюстраторов, чьи немногочисленные, но яркие, талантливые книги свидетельствуют о серьезных и радостных сдвигах в современной украинской графике.

Г. ОСТРОВСКИЙ



И. Селиванов. Иллюстрация. Ю. Яновский «Всадники». Киев, Гослитиздат УССР, 1962

ПОЭЗИЯ ВЫМЫСЛА И ПОЭЗИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Дети всех стран — одинаковы. Так говорят. Но так ли это? Есть ведь и фламандская пословица: «Как взрослые поют, так дети свистят». А взрослые поют неодинаково. Литовские народные песни: медлительно-торжественные — военные; быстрые, ритмические— свадебные; протяжно-скорбные похоронные плачи — повторяют своим строем картины литовской природы: всхолмленную равнину, глади синих озер, извивы медлительных рек, непроходимые топи лесов, свободную стихию моря. Они выражают лучше всего национальный характер древнего народа, в истории которого известен и грозный звон оружия, и веселые пиры, и мрачные годы чужеземных нашествий, и однообразные будни земледельцев.

А каковы литовские дети? Летом их в городе не увидишь: все они если не в лагере, то в деревне у бабушек (ведь почти у каждого городского ребенка есть родственники в деревне). И там они вновь и вновь, как многие поколения их отцов, окунаются в ту благотворную среду, которая много веков уже была матерью и хранительницей обрядов, традиций и живой жизни в быту, музыке и в искусстве.

Разве не весело в теплую летнюю ночь прыгать через костры, жечь смоляные факелы?

Никогда не забудутся ребенком и острые запахи только что срезанной травы во время сенокоса, и прохладные гибкие стебли лилий и кувшинок, вынутых из воды в жаркий день, и клетчатые домотканые шали старых женщин и их сказки по вечерам — все, все запомнится на целую жизнь, а пока человек маленький, ему кажется, что только на лето, до осени, до возвращения домой, в город.

Но вот наступает сентябрь. В школах начинаются занятия. Родители привозят детей в город. И теперь уже дома, рассматривая картинки новой книжки и пытаясь ее прочесть, ребенок вдруг узнает в ней то, что еще недавно было сегодняшним днем, без чего он еще и не собирался скучать: деревня, бабушка, лес, речка — ведь это рядом. Плакать можно было о далеких папах и мамах, а это? И неожиданно именно это становится самым дорогим, близким, навсегда нужным. И с интересом и жадно рассматривает ребенок картинки еще и еще и удивляется. Озера — какие они синие! — как небо, нет не как небо, а как глаза деревенской сестренки, а чешуя у рыбок, разве не напоминает она драгоценные камни, которыми бабушкины принцессы убирают свои короны? А цветы, а деревья — как можно было забыть, что они такие высокие и яркие? А этот человечек? — Да уж не я ли это сам сижу на берегу реки и заглядываю в ее печальную глубину?

Так литовские художники детской книги возвращают ребенку то, с чем он уже столкнулся, но что могло бы пройти незамеченным, так они готовят его к восприятию прекрасного.

В Литве детская книга отличается одним редким и необходимым качеством: необычайной силой воздействия на зрителя, часто граничащей с агитационностью. В разных формах — в зависимости от литературной ткани и индивидуальности художника — эта действенность входит в книгу благодаря верности иллюстратора правде литературного вымысла и того круга жизненных явлений, с которыми воображение писателя и будущих читателей может соприкоснуться.

***

Самая любимая читателями, самая древняя по происхождению и самая богатая связями с жизнью литература для детей — народные сказки.

Работа над иллюстрированием народных сказок имеет в Литве сравнительно давнюю традицию. К ней обращались еще во времена буржуазной Литвы В. Петравичус и Аугустинавичус; начав тоже в 30-х годах, И. Кузьминскис и Д. Тарабильдене продолжили эту традицию в советское время. Однако все самое интересное, что создано в этой области за последнее пятилетие, принадлежит творчеству совсем еще молодых художников; их много: А. Сургайлене, Б. Демкуте, М. Ладигайте, В. Кисараускас, С. Валювене и другие.

В их ряду особого внимания заслуживают работы А. Макунайте, А. Степонавичуса и Б. Жилите. Будучи в высшей степени современными, эти мастера остаются неизменно верны народной традиции, воспринимают и преобразуют ее в широком плане. Их творчество интересно сравнить потому, что, живя на одной и той же земле, зная и любя одну и ту же национальную культуру, эти художники создают совершенно различные по образному строю, но равно действенные произведения. Объясняется это не только различием их художественных индивидуальностей, но и бесконечным богатством народного искусства, в которое уходят их корни.

В литовском фольклоре отсутствует эпос как самостоятельный жанр. И только в сказке с ее часто незамысловатыми сюжетами, но многообразным отношением к миру при внимательном чтении можно найти наряду с комическим, нравоучительным, бытовым началом широкую и могучую поэзию чувства любви к природе, земле, человеку с его страданиями и волей к счастью.

Преимущественно этой стороне содержания народных сказок посвящены иллюстрации Макунайте.

Творческий путь Альбины Макунайте (род. 1926) в детской иллюстрации отмечен появлением иллюстрированных книг: «Освободитель солнца» (иллюстрации исполнены в 1958 г., книга издана в 1960 г.), «Сказка о еже и его молодой жене» (1960, изд. 1961), «Лебедь — жена короля» (1961, изд. 1962), «Озерник» (изд. 1962)[1].

Каждая из книг есть этап творческого освоения традиции и создания нового стиля.

По технике исполнения — раскрашенная гравюра — все эти серии иллюстраций исходят из нормы народных примитивов. Лубок, известный нам главным образом по листам XVIII—XIX веков, своим образным строем восходит к временам средневековья, строгим и аскетическим формам искусства. Наиболее близка концепции именно этого рода книга «Освободитель солнца». Подчеркнуто линеарные композиции с четкой раскладкой цвета напоминают скорее иллюстрации ранних церковных книг или средневековые немецкие витражи, нежели образцы народной печатной графики. Вся книга характеризуется высокой степенью декоративности и в то же время сдержанности.

Обращение к традиции витража при оформлении детской книги вполне оправдано, если вспомнить, какими могучими агитационными свойствами обладало это искусство, открытое вниманию преимущественно неграмотных средневековых прихожан. Декоративность и ясность сюжетного построения — те художественные качества, которые могут быть использованы в графике как непосредственное продолжение витражных принципов, — хорошо соответствуют потребностям часто еще не умеющих читать детей, которые получают возможность без помощи взрослых, самостоятельно воспринимать книгу до или после чтения вслух.

«Освободитель солнца» — одна из первых детских книг послевоенных лет, сделанных художником целиком, начиная от обложки, титульного листа, заставок, иллюстраций и кончая орнаментальными рамками, связывающими наборную полосу с полем иллюстрации. Это придает книге особую цельность и завершенность стиля.

Однако при внимательном рассмотрении композиции отдельных листов заставляют вспомнить предшествующие работы Макунайте, другие находятся в прямой связи с последующими находками художницы. Так, переходы тонов одного цвета в пределах единого линейного плана в иллюстрации «Уход царевича из родительского дома» создают впечатление, что перед нами не гравюра (с ее первичностью линии), а рисунок цветной гуашью, как было в иллюстрациях к Кубилинскасу, в то время как контурный каркас наложен на цвет сверху. В иллюстрации «Царевна за прялкой» довольно застывшая линия приведена в равновесие со спокойным локальным цветом. Ясно, что композиция мыслилась первоначально как линеарная. И, наконец, цвет приобретает новую, активную, но рожденную именно в гравюре жизнь — в иллюстрации «Борьба двух ведьм». □

---

[1] Им предшествовал ряд других работ, таких, как иллюстрации к рассказу К. Кубилинскаса «Избушка быка» (1956) или к книге К. Кубилинскаса «Стоит сказочный домик» (1957). Однако в них характерные стилистические черты творчества Макунайте определились еще не вполне.

Сопоставление необычайно сближенных тонов одного цвета (охристо-коричневого, лимонного, бело-желтого и желто-серого) с дополнительными цветами (зеленовато-голубым и сиреневым) оказывается возможным, потому что каждому тону отведена своя оконтуренная зона. Одновременный контраст утонченно музыкальных цветовых сочетаний друг с другом и черным контуром повышает их звучность. Сопоставление желтого, долженствующего символизировать солнечный свет, с локальной черной плоскостью фона — в гравюре «Явление Царевны-Солнца царевичу» — придает желтой краске ту светозарность, которая станет неотъемлемым качеством уже не одного цвета, а сочетаний нескольких цветов в более поздних листах Макунайте 1961—1962 годов. Путь к ним шел через придание большей живости и большей весомости контуру. С этой точки зрения привлекает к себе внимание работа Макунайте над иллюстрированием «Сказки о еже и его молодой жене» П. Цвирки.

Если предыдущую серию иллюстраций естественнее всего было бы представить исполненной в традиционной для народного и средневекового искусства технике раскрашенной обрезной ксилографии (хотя здесь и использован современный, излюбленный многими графиками XX века материал — линолеум), то в серии иллюстраций к сказке Цвирки Макунайте не стремится скрыть естественных качеств материала; напротив, она всемерно подчеркивает его податливость штихелю, сравнительную мягкость. Как будто бы именно эти свойства граверной доски вынуждают художницу прибегать к более широкому, плотному контуру, менее каллиграфической линии, иногда не совсем чисто вынутому фону. Эта, казалось бы, нарочитая огрубленность рисунка не идет вразрез с незамысловатой поэзией крестьянской сказки. Замедленный ритм гравюр соответствует стилистическим особенностям текста, а еще более — не быстрой, как бы слегка затрудненной крестьянской речи.

Рассказ художницы переносит читателя в литовскую деревню, непосредственно в ту среду, где складывались сказки, которые позднее, в дворянских кругах, приобретали иногда утонченно рыцарский характер. Сгорбленным фигуркам крестьян чуть-чуть тесно и в деревянной избе и в сочиненном ими же — тоже бревенчатом — дворце. На смену элегантно скользящему жесту «Освободителя солнца» приходит своеобразная грация неторопливых движений, изысканные цветосочетания светлых тонов заменяет скупая подкраска гравюры более плотной, иногда смешанной с белилами акварелью. Естественно, что без изучения и претворения традиции (не только изобразительного искусства, но и фольклора), без глубокого знания крестьянского быта старой литовской деревни создание подобной серии иллюстраций было бы немыслимо.

Но параллельно с освоением традиции в искусстве Макунайте идет процесс создания в высшей степени индивидуального современного стиля. Особые стилистические находки, которые вошли в творчество Макунайте как бы сами собой — как результат освоения нового содержания, — удерживаются в ее последующих работах уже как форма, достаточно емкая и изменяемая, чтобы стать проводником новых эмоций и новых мыслей. Так складывается у художницы своя собственная авторская традиция. Но привлекательность искусства Макунайте заключается прежде всего в том, что оно никогда не бывает одинаковым, хотя есть стержневые нити, которые тянутся сквозь все ее творчество, сохраняя зрителю радость узнавания любимой художницы.

Иллюстрируя в 1961—1962 годах сборник литовских народных сказок «Лебедь — жена короля», Макунайте прибегла к приему уплотнения контура, найденному в работе над иллюстрированием сказки П. Цвирки, для достижения целей, поставленных еще годом раньше.

Превращение краски в цвет — общая формула целей живописи. Превращение цвета в свет, обогащение цвета светом — задача живописи по стеклу. И если работа Макунайте 1958 года линейным строем напоминает средневековый витраж, то иллюстрации 1961—1962 годов совершенно особым живописно-графическим эффектом близки области современного литовского витража.

Витражисты А. Стошкус и К. Маркунас в своих последних работах, где в качестве материала используется очень толстое сколотое стекло, вынужденно утолщают контур,

физически укрепляя конструкцию. Зрительно это оказывается тоже необходимо, поскольку оставляет глазу некоторый отдых как раз рядом с ослепительно сияющими алмазными гранями стекла. Кроме того, своей шириной контур напоминает об уравновешиваемой им драгоценной массе стекла. Но в то же время он воспринимается как ничто, как пустота. А чувственное удовлетворение, которое граничит с тем, что на востоке называют «радостью осязания», дает стекло, то есть светоносная масса.

Итак, с современным литовским витражом гравюры Макунайте 1961—1962 годов роднят интенсивность свечения цветных (и белых) плоскостей, с одной стороны (и в этом — сходство их содержательно-эмоционального строя), и уплотненная линия черного контура — с другой (сходство по приемам формальной организации). Однако (и здесь уже начинаются различия) функции контура в витраже и гравюре неоднородны. Хотя в обоих случаях контур строит композиционную схему, в гравюре — в противоположность витражному каркасу — он воспринимается весомо как единственное осязательно материальное начало. И если формально этот прием был найден уже в 1960 году, здесь он приобретает новый смысл, поскольку черная печать не просто дополняется цветом, а, контрастируя с жидко наложенными прозрачными красками, подчеркивает их уже отвлеченную от материала светоносную силу [1].

По мере превращения иллюминированных краской поверхностей бумаги в цветной свет художница уплощает композицию, вернее, строит ее пространство на сопоставлении параллельных, сравнительно сближенных плоскостей. Это и не может быть иначе, так как в данном случае свет моделирует предмет как бы изнутри. Его источник мысленно располагается позади композиции, а поскольку его функцию выполняет лист белой бумаги, то все планы располагаются в плоскостях, параллельных этому листу.

Характерно, что этот стиль гравюр Макунайте имеет достаточно широкую амплитуду выразительности. И если иллюстрации к «Эгле—королеве ужей» и «Ионукасу и Элените» склоняют нас к мысли назвать его высоким стилем, в котором может быть высказано лишь драматическое и лирическое начала, то иллюстрации к сказке «Сестра-дурочка» вполне убеждают в способности этого стиля создать комическую композицию на бытовой сюжет.

Однако независимо от рода сюжета этот стиль предполагает высокую монументализацию образа, достигаемую путем линейного и цветового обобщения.

Книга сказок «Лебедь — жена короля» во многом выигрывает и оттого, что вся она обдумана и решена одним художником. В книге много иллюстраций, однако она не перегружена, а насыщена ими. Такое впечатление создается благодаря разнообразному ритму чередования цветных иллюстраций с черно-белыми заставками.

В детской книге роль обложки едва ли не большая, чем роль внутритекстовых иллюстраций. В творчестве Макунайте она приобретает значение фронтисписной иллюстрации.

Один из самых обаятельных графических листов Макунайте — ее обложка к сказке «Озерник» (изд. 1962). Обычно сдержанно пользуясь красным цветом, художница применяет его в обложке для придания особой нарядности внешнему облику книги. Но ясные декоративные функции не уменьшают содержательной роли иллюстрации на обложке. Лицо мальчика с синими, как озерная вода, глазами, стайки рыб, рак, покуривающий трубочку, домовитая улитка в платочке с дымком над ее избушкой, речные лилии, стебли водорослей, насыщенный синий цвет фона (озера) даже совсем маленькому ребенку, не умеющему прочесть название, вырезанное крупными буквами здесь же «Ežerinis», расскажут о том удивительном поэтическом мире, который обступит его с первых страниц сказки. Однако обложка Макунайте содержательна не только сюжетно перечислительно, но именно благодаря совершенно особому музыкально-ритмическому строю линий и цветосочетаний. Композиция строится на повторах едва заметно различимых ритмов.

□ ———

[1] Характерно, что в станковых иллюстрациях к «Эгле — королеве ужей», рассчитанных на рассмотрение на расстоянии, Макунайте сравнительно широко пользуется акварелью смешанной с белилами.



ку растопил. А ёжик сидит, пофыркивает и своими иголками хозяйские штаны зашивает.

Понравилось старику со старухой, что ёжик у них такой работящий, решили они его в сыновья взять. И назвали его Колючим.

Подрос Колючий и задумал жениться, да не на ком-нибудь, а непременно на королевской дочери. Стал он просить своего нового отца, чтобы шёл сватать королевскую дочь. Очень любил отец сыночка. Пошёл к королю и говорит:

— Светлый государь, не отдашь ли свою нежную за моего Колючего?

Король отвечает:

— Привези его, посмотрим!

Старик вернулся домой и всё рассказал Колючему. Тот подумал, подумал и говорит:

— Правильно сказал король. Поедем к нему!

Старик повязал ёжика шёлковой лентой,

А. Макунайте. Разворот. П. Цвирка «Сказка о еже и его молодой жене». 1961



А. Макунайте. Иллюстрация. П. Цвирка «Сказка о еже и его молодой жене». 1961



А. Макунайте. Иллюстрация. «Освободитель солнца». 1959



А. Макунайте. Иллюстрация. Сказка «Сестрица Элините и девять братьев». Сборник сказок «Королева-лебедь». 1961

А. Макунайте. Обложка. «Озерник». 1962



А. Макунайте. Иллюстрация. «Озерник». 1962



А. Макунайте. Иллюстрация. Сказка «Сестра-дурочка». Сборник сказок «Королева-лебедь». 1961





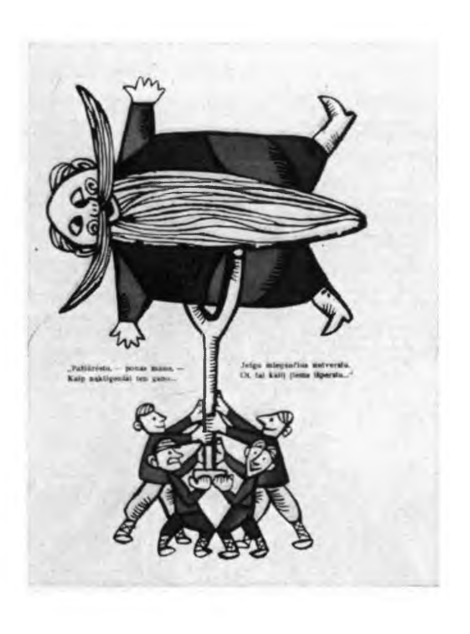
А. Степонавичус. Иллюстрации. К. Кубилинскас «Лягушка-королева». 1962

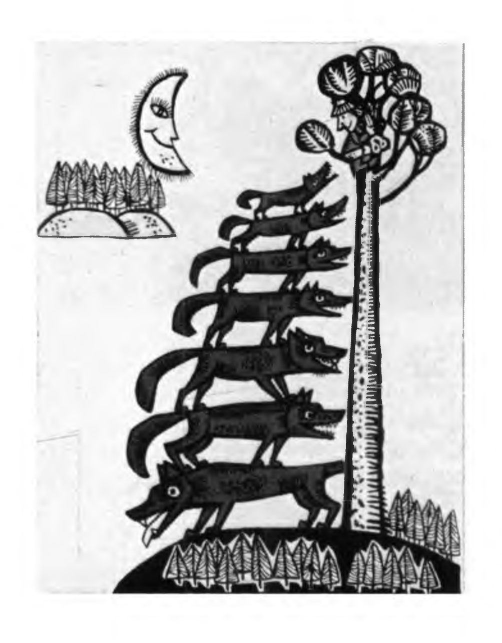






А. Степонавичус. Переплет и суперобложка. К. Кубилинскас «Лягушка-королева». 1962





А. Степонавичус. Иллюстрации. К. Кубилинскас «Лягушка-королева». 1962



А. Степонавичус. Разворот. К. Кубилинскас «Лягушка-королева». 1962

Б. Жилите. Разворот. Л. Скучайте «Лиса-обманщица». 1962



Общая фронтальность, утверждаемая симметрично расположенными цветовыми зонами: синий, белый, желтый, красный, черный, синий, черный, синий, — разнообразится легким наклоном головы ребенка, асимметрическим сдвигом композиции налево (на четвертую сторонку обложки). Ритм параллельных штрихов в ресницах мальчика поддержан ритмом рисунка плавников рыбок, а их удлиненная форма повторяет очертания век глаза. Таким образом, едва зародившееся в трепете опущенных ресниц движение получает развитие в разнообразном и лишь на минуту приостановившемся движении любопытных, сплывшихся на свет человеческих глаз рыбок.

В последние годы все более обнаруживается связь творчества Макунайте с литовским лубком. Все чаще в качестве материала для гравирования она избирает липовую доску, излюбленную народными художниками. Исходя из образцов станковой графики, Макунайте создает иллюстрации, которые не только превосходно лежат на странице книги, но, отличаясь монументальностью композиций, подобно народной картинке, могут мыслиться и как станковые листы. Иногда масштаб, диктуемый размером книги, для художницы оказывается мал, и она создает станковые иллюстрации, которые, подобно фреске или витражу, способны организовать пространство большого интерьера. И, пожалуй, сейчас в меньшей степени, чем когда либо, Макунайте находится во власти одной только лубочной традиции. Монументальность и лирико-эпический строй произведений Макунайте находит прямую параллель в литовской народной скульптуре, даже если в ее иллюстрациях и нет точного воспроизведения композиции Рупинтуелиса[1] или пьеты, что так свойственно современной литовской пластике и некоторым образцам книжной графики, которые лежат за пределами жанра детской книги.

В то время как Макунайте чувствует в сказке прежде всего эпическое начало и содержанием ее иллюстраций обычно бывает не столько действие, сколько состояние, Альгирдас Степонавичус (род. 1927) и Бируте Жилите (род. 1930) замечают в ней именно активную, хочется сказать, авантюристическую сторону. Они не пропустят ни одной комической ситуации, не задумаются изобразить злодея, каких свет не видывал, — ведьму или обжору, — а потом повеселятся вместе с читателем над бесславным их концом: на вилах ли мужиков, в грязном ли пруду. Они бесконечно чутки к трогательной доброте, наивности и дружелюбию своих героев, правда, они немного иронизируют над влюбленными, но бывают неизменно рады счастливой развязке сказочной драмы.

О Степонавичусе и Жилите принято говорить, не разделяя их, потому что они работают вместе, и мало что делается одним без участия, хотя бы советом, другого. Однако неправильно было бы думать, что их почерки нельзя различить. Трудность же в данном случае заключается в том, что Жилите иллюстрации к сказкам публикует в основном в издаваемом в Вильнюсе детском журнале «Genys» («Дятел»), а характер данного сборника не позволяет останавливаться на журнальной иллюстрации.

Первая из известных книг сказок, иллюстрированных Степонавичусом, — «Бабушкина лодка» И. Лапениса (изд. 1960). Стиль исполненных в линогравюре иллюстраций условно может быть назван аппликационным. Работая преимущественно плоскостным, мало расчлененным силуэтом, строя композицию на резких контрастах черного и белого, художник достигает цветности в неподкрашенной гравюре.

В безукоризненном художественном вкусе Степонавичуса и понимании им роли иллюстрации в детской книге убеждает иллюстрированная и оформленная художником книга К. Кубилинскаса «Лягушка-королева» (изд. 1962), вошедшая в число пятидесяти лучших книг года.

Привлекательна прежде всего архитектоника книги. Крупный формат с набором текста в два стихотворных столбца создает сложную среду для жизни иллюстраций. Художник блестяще справляется со своей задачей. Он внешне свободно варьирует место иллюстраций на листе: на полях, вверху и внизу страницы, включенные в разворот и одиночные. Благодаря такой свободе внимание рассматривающего не притупляется, но

□ ———

[1] Традиционное для литовской народной скульптуры изображение «Озабоченного Христа».

одновременно оно оказывается и организованным с помощью не сразу заметной, однако, строгой системы внутреннего соподчинения элементов оформления: иллюстрации в тексте, которые раскрывают повествование по частным моментам для всего сборника (хотя и существенным для данной сказки); далее иллюстрация фронтисписного типа перед каждой сказкой; фронтисписные иллюстрации перед тремя разделами; еще более обобщенные по содержанию иллюстрации, вынесенные на первые два титульные разворота; наконец, синтезирующая все суперобложка, на которой, как в калейдоскопе, сменяются образы героев сказок. Впечатление калейдоскопа усиливается благодаря декоративному форзацу, будто бы сложенному из цветных осколков.

Процесс разворачивания суперобложки и знакомства с переплетом всегда несет момент некоторой интимности. И здесь ожидания читателя вознаграждаются встречей со сказочным человечком, который хотя и размахивает отважно бичом, но слишком мал, а баран его слишком игрушечен, чтобы быть открытым глазу каждого, но в нем-то и заключается душа книги, такая же добрая, честная и прямая, как у маленьких ее хозяев.

В высшей степени полно и современно воспринятая традиция лубка сказывается и в технике (ярко раскрашенный контурный рисунок, аналогичный гравюрному каркасу), и в острой, граничащей с сатиричностью образности искусства Степонавичуса. Лаконичные и меткие характеристики «толстых» и «тонких» воспитывают классовое чувство читателей, что в свое время делали плакаты из «Окон РОСТА» Маяковского, который тоже шел от народного примитива. Но мир прекрасного постигается лишь любовью, а уродливое, злое в мире не только может быть познано рассудком или ненавистью, но и уничтожено смехом. И затейливо и увлеченно рисует Степонавичус коварную ведьму, окруженную змеями и ящерицами. Рассматривая ее косые глаза, жадный острый язык и всю ее многочисленную челядь, ребенок составит себе полную характеристику этого чудовищного существа, но, заметив, что она сверх того еще и смешна, поймет, что зло не всесильно и что, осмеяв, его можно просто выкинуть или затолочь куда-нибудь подальше от людей, как маленькая девочка ведьму — в глубокую ступу.

Тот же прием гротеска применяет Степонавичус и в других случаях, когда речь совсем не идет о карикатурном изображении: его красавицы круглолицы и розовощеки, отважные принцы широкоплечи, раскаленное солнце занимает языками пламени полнеба. Столь же преувеличены и краски: интенсивно-синяя, красная, желтая, густо-зеленая (в сочетании с белым фоном и черным контуром). Однако вместе они не производят впечатления пестроты, а лишь необычайности, волшебности — поистине это «невиданные и неслыханные» сказки. Но при всей фантастичности синих зубастых волков, красных шарообразных деревьев, оранжево-лиловых застенчивых котов, кротких барашков с голубыми рогами, нарядных кузнечиков-скрипачей — все они населяют знакомую и любимую каждым литовцем землю: ее равнину, покрытую пашнями, над которыми так часто проносятся грозы, а потом тихо и торжественно стоят хрустальные мосты радуг, ее дремучие леса, и, пожалуй, не только литовскую, а всю круглую и добрую землю людей, по которой дети водят пестрые хороводы, над которой летают веселые птицы, а в светлые весенние ночи солнце встречается с луной.

Спустя год после выхода книги «Лягушка-королева» на одной из улиц Вильнюса открылось новое кафе. Снаружи оно не примечательно ничем, кроме чугунного кронштейна над входом — с маленьким гномом, который держит в руке фонарик с разноцветными стеклами. Это приветливое приглашение войти. Яркий, радостный оркестр фрески во всю ширину торцовой стены встречает вас внутри. Фреска хорошо организовывает пространство интерьера, рассчитанное на совершенно специфический контингент посетителей — на детей. Над фреской работали Жилите и Степонавичус, кому принадлежит все образное решение фрески, и скульптор-монументалист Лочерис, помогавший им профессиональным советом в их первом дебюте в монументальной живописи. В отдельности все сюжеты были разработаны в книге «Лягушка-королева». Уже там, в суперобложке, явившейся как бы симфонической увертюрой к серии иллюстраций, была сделана очень удачная для книги попытка объединения этих отдельных мотивов в единую композицию. У настенной живописи есть свои специфические законы. Но именно потому, что они во многом родствен-

ны законам книжно-оформительским, а Жилите и Степонавичус удивительно умеют почувствовать архитектонику книги, эти художники оказались вполне подготовленными для работы во фреске.

В Литве многие художники иллюстрируют сказки. Каждый открывает в стихии народного искусства свой мир образов и идеалов. И если работы Макунайте всецело обращены к интеллекту читателя, развивают в нем созерцательную сторону ума, то ни один литовский сказочник, кроме Степонавичуса, не умеет так весело и изобретательно (как на подмостках ярмарочного кукольного балагана) представить забавные и поучительные мотивы народных сказок, так активизировать в читателе деятельное творческое начало. Его роль в книге близка роли театрального художника и режиссера увлекательных детских игр одновременно.

* * *

Фольклор служит источником многих областей современного искусства в Литве, но нигде его значение не оказывается столь решающим, как в иллюстрациях к сказкам, никем не воспринимается он так искренно и непосредственно, как детьми.

Н. РОЗАНОВА

ВТОРАЯ ВЫСТАВКА ШРИФТА И ОРНАМЕНТА (МОСКВА)

Вторая выставка шрифта и орнамента московских художников, состоявшаяся в феврале 1961 года, обратила на себя широкое внимание не только количеством мастеров, принимавших в ней участие (здесь были представлены работы 86 графиков), не только убедительной демонстрацией мастерства художников, работающих в области шрифта и орнамента, но и значительно расширившейся сферой и характером применения этих видов графики. Действительно, если на проходивших ранее выставках художников книги экспонирование ограничивалось главным образом разделом рисованных шрифтов, то на этой выставке были представлены серьезные работы по созданию рисунков для шрифтов наборных — как спроектированных, так и осуществленных. Специальный раздел выставки показывал, как культура рисованного шрифта распространяется на промышленную и рекламную графику, которая получает все более широкое развитие. Все это в целом привлекает особое внимание к развитию культуры и мастерства художников, работающих над рисунками шрифтов и орнаментов.

Наибольшее удовлетворение вызывал сам факт появления на выставке работ художников, создавших и создающих оригиналы для промышленного освоения наборных типографских шрифтов, впервые демонстрирующихся на наших графических выставках. В недалеком прошлом художники книги не имели достаточного опыта в проектировании рисунков для наборных шрифтов. На этой выставке были показаны образцы новых рисунков типографских шрифтов многих художников: В. В. Лазурского, И. Д. Кричевского, Г. С. Бершадского, Н. И. Пискарева, Ф. Ш. Тагирова, Г. А. Банниковой, М. Г. Ровенского, Е. К. Глущенко, П. М. Кузаняна, С. Б. Телингатера.

Кроме того, на выставке было экспонировано много рисованных алфавитов, выполненных специально к выставке, которые впоследствии должны были бы послужить основой для работы над наборными шрифтами.

Мы вправе полагать, что начатая деятельность по созданию отечественных рисунков шрифтов для матричного производства в ближайшие годы даст свои результаты и поможет постепенно подготовить более широкий и более современный ассортимент текстовых, титульных, инициальных и акцидентных наборных гарнитур. Сейчас главное заключается в том, чтобы матричное и словолитное производства сумели своевременно реализовать изготовленные оригиналы.

Посетители выставки справедливо отмечали значительно возросшую культуру работы над шрифтом московских художников книги. В каком же направлении складывается развитие культуры шрифта в этом многочисленном коллективе художников-графиков? Нет ничего ошибочнее односторонней постановки такого — должно ли это дальнейшее развитие складываться на основе освоения классических рисунков шрифтов или на основе создания «новаторских» шрифтов. Сам факт расширения сферы применения шрифта вызывает необходимость в самых разнохарактерных шрифтах, и потому такая постановка вопроса всегда будет нежизненна.

Даже в условиях наших суженных шрифтовых возможностей попытки прямой реставрации классических рисунков могут оказаться неудачными, поскольку каждый рисунок шрифта носит на себе определенный отпечаток той эстетической концепции, в условиях которой он был создан. Механически привнесенный в наше время, он становится несовременным.

Однако сказанное не означает, что ряд исторически сложившихся принципов пропорций, системы образования семейств букв по отдельным графическим признакам, системы использования графических элементов для создания стилевого единства рисунка шрифта и т.д. должны быть отброшены как «отжившие традиции».

Сложившиеся более чем двухтысячелетним опытом и продолжающие развиваться в наши дни принципы невозможно прервать никаким скороспелым «новаторским изобретением». И правильно поступают те художники, которые на основе глубокого изучения лучших классических достижений в этой области пытаются создать новые рисунки шрифтов, отвечающие передовому эстетическому восприятию нашего современника. Подобное

понимание своей задачи неизбежно связано с подлинным новаторством. Таких работ на выставке было много. В первую очередь следует назвать работы В. А. Фаворского, И. И. Фоминой, Е. И. Когана, Е. А. Ганнушкина, Н. И. Пискарева, В. А. Носкова и других. Все эти работы целенаправлены главным образом в область книги. Рисованные или гравированные титульные шрифты в них рассчитаны на тесную связь с текстовыми шрифтами, с характером иллюстрационных элементов, что соответствует пониманию книги как целостного единства.

Вместе с тем на выставке имелись работы, в том числе С. М. Пожарского и Б. А. Маркевича, которые могли быть предметом полезной дискуссии. Они представляют собой попытку решения рисунка шрифта в плане гротеска. Для ясности нужно сказать, что гротеск является одной из вполне законных форм любого вида искусства, в частности, и искусства шрифта. Недоразумение возникает лишь тогда, когда эти формы художник книги использует неуместно применительно к литературному произведению, исключающему гротесковую форму. При этом любые ссылки в подобном случае на «новаторство» должны рассматриваться как результат недостаточно глубокого проникновения художника в стиль и характер оформляемого им произведения и даже в отдельных случаях могут привести к ошибкам формалистического порядка.

На выставке отразилась и общая тенденция, проявляющаяся сейчас в развитии всех видов советского изобразительного искусства, в частности, усилившийся интерес художников к декоративным решениям. Общий характер выставки определяли не унылые, пользующиеся одинаковыми приемами работы, как слишком часто бывало раньше, а разнообразные по творческому характеру произведения, в которых широко применяется цвет, создающий общее мажорное звучание.

В книге отзывов посетители выставки отмечали, что выставка получилась красивая. Действительно, отдельные композиции алфавитов, специально сделанные для выставки Г. И. Фишером, Е. А. Ганнушкиным, Л. П. Зусманом, И. А. Литвишко, Г. В. Дмитриевым, М. В. Серегиным, Ф. Ш. Тагировым и другими, очень украсили экспозицию выставки.

Надо сказать, что на выставке был представлен ряд великолепных работ. Среди них в первую очередь следует назвать суперобложку к сонетам Шекспира, выполненную художником В. А. Фаворским, разворотный титул к «Декамерону» Бсккаччо художника Е. И. Когана, переплет к книге «Троица Андрея Рублева» художницы И. И. Фоминой, прекрасный плакат художника Б. И. Шейнеса «5 мая — День печати» и др.

Радует то обстоятельство, что значительно возросла художественная, профессиональная культура рисунка шрифта в области промышленной графики, где часто он является главным или даже единственным средством декоративного оформления.

Искусство шрифта — основа оформления книги, а вопросы искусства книги неразрывно связаны с изобразительным искусством вообще. Отдельные виды искусства нельзя рассматривать вне общих, направляющих, ведущих проблем, идей, закономерностей. Искусство книги, искусство шрифта неразрывно связано в развитии своих стилевых тенденций с живописью, скульптурой, графикой и в особенности с архитектурой, которая ближе всего к искусству шрифта и книги в целом. Здесь много общих конструктивных и композиционных задач — в пропорциях, в цвете, ритме, в соразмерностях частного и целого, в красоте и силе выразительности — без применения изобразительных средств, но иногда и с их обогащающим применением.

В искусстве шрифта и книги, как и во всех сферах изобразительного искусства, возникают и общие вопросы поисков и становления новых стилевых формаций. Здесь, как и всюду в искусстве, проявляется острая борьба в поисках современных форм выражения с гармоническим сочетанием новаторства и традиций.

На материалах второй выставки московских художников шрифта и орнамента можно проследить все многообразие современных художественных тенденций, рассмотреть произведения мастеров разных поколений, разных творческих характеров и направлений. Хочется хотя бы коротко сказать о наиболее значительном, типичном, определяющем.

Начнем с упоминания работ академика Е. Е. Лансере, который много и серьезно работал в книге и своими выдающимися произведениями поднял дореволюционную и советскую книжную графику на большую высоту подлинного искусства.

Глубоко осмысленны, полны мудрости, правды и индивидуального своеобразия работы замечательного мастера гравюры и книги В. А. Фаворского, создавшего свою философски обоснованную, глубоко национальную систему художественного мышления. В его многолетней педагогической работе, в его теоретических высказываниях и статьях, в его замечательных произведениях определены принципиальные взгляды на искусство, и в первую очередь — на искусство книги, графики и шрифта.

На выставке были представлены работы и других мастеров-классиков советской книги. Каждый из них — большой художник, выразитель своего, ярко индивидуального понимания художественных задач, методов, решений. Здесь и строго академический склад И. Ф. Рерберга, чеканное мужество и техническое совершенство Д. А. Бажанова, декоративность и народность Д. И. Митрохина, полиграфическое совершенство, звучность цветовых контрастов Н. В. Ильина, тонкая национально-русская культура Н. И. Пискарева.

Хочется несколько подробнее остановиться на работах В. В. Лазурского. Этот большой мастер книги, глубоко изучив и переосмыслив лучшие образцы классических форм шрифта эпохи Возрождения, которые, казалось бы, предельно исчерпаны в работах многих интерпретаторов, претворил их по-своему, сумел внести в эти формы новые интонации и создал прекрасные рисунки современного шрифта. На примере этой работы Лазурского величие и многообразие классического наследия кажется неисчерпаемым. Художник убедительно показал жизненную силу новаторства, основанного не на отрицании, а на признании, изучении, новом осмыслении классики — этого неистощимого источника искусства.

Работами большой культуры, высокого мастерства и своеобразия были представлены художники Е. И. Коган, Я. Д. Егоров, А. П. Радищев, С. М. Пожарский, Л. П. Зусман, Б. В. Шварц, Г. И. Фишер, М. В. Серегин, Г. В. Смелова, которые сумели

АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНОПР
СТУФХЦЧШ
ЪЫЭЮЯ

DFGIJLN
QRSUVWYZ

В. В. Лазурский. Алфавит прописных букв

В. В. Лазурский. Алфавит строчных букв

абвгдежз
йклмнопрс
туфхцчшщ
ъыэюя
abcdefghi
jklmnopqr
stuvwxyz

дать много нового искусству шрифта и оформления книги, нисколько не отрицая традиций, но решительно — каждый посвоему — принимая их.

Работы Е. И. Когана всегда прочно скомпонованы, декоративны, пронизаны мужественными современными ритмами. В каждой его книге свой оригинальный замысел, свое цветовое и композиционное построение, пластический образ выражен всегда специфически условными приемами языка графики, определяющими и форму шрифта.

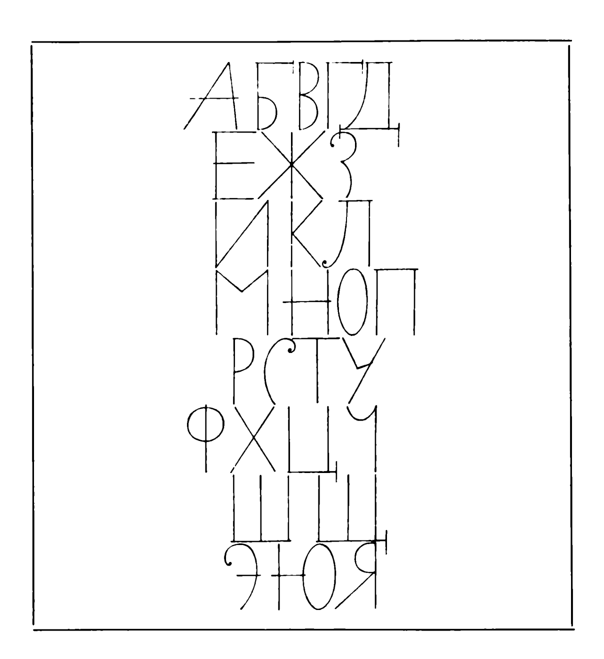
Глубоко национальны работы И. И. Фоминой. В ее лучших произведениях, вдохновленных традициями древнеславянской культуры, всегда чувствуется хороший вкус, эпическая монументальность, чистота и по особому проявляется душевная красота русского искусства.

Несколько слов хочется сказать о С. М. Пожарском, большом художнике, прекрасном мастере, который в совершенстве владеет композицией, рисунком, цветом, декоративными средствами образного выражения. Однако чрезмерное увлечение его в последних работах примитивизмом берестяных надписей не всегда оправдано.

Красота древних примитивов несомненна. Несомненна и закономерность обращения к ним современного искусства, возможность удачного использования их в оформлении некоторых изданий там, где это имеет смысл. Но, например, применение берестяных примитивов в собрании сочинений Оскара Уайльда кажется неуместным.

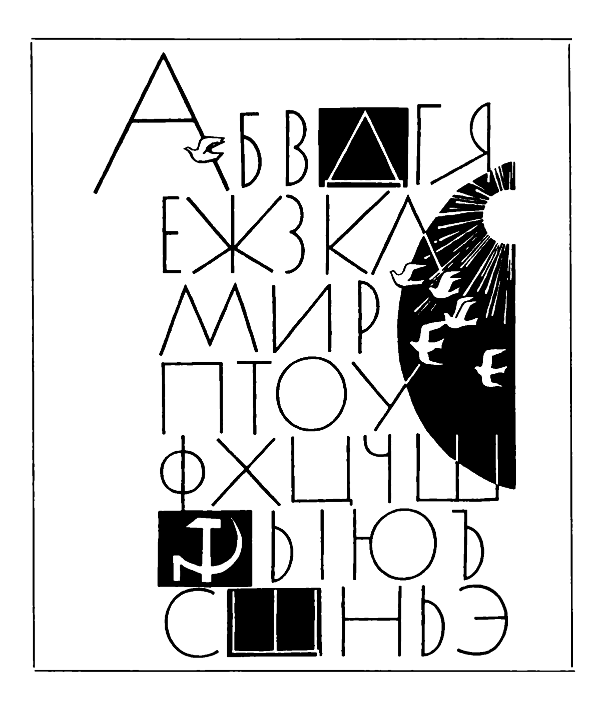
В экспозиции выставки своими шрифтовыми работами оказался близок к Пожарскому Б. А. Маркевич. Его декоративные, напряженно острые решения шрифта новы, интересны, индивидуальны. В них много динамики, простоты, экспрессии резких отрывистых ударов кисти. И вместе с тем в этих как бы беглых набросках чувствуется легкий оттенок нарочитого инфантилизма.

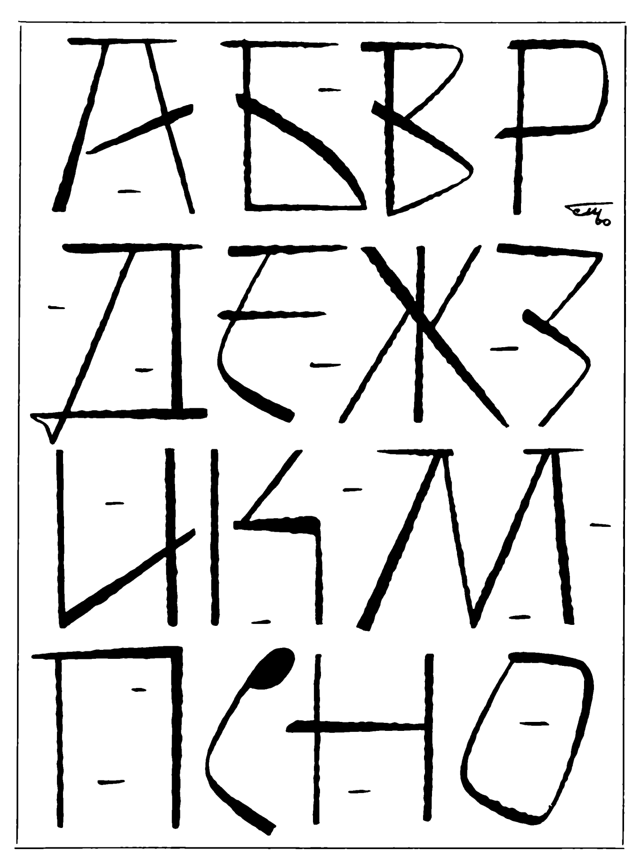
С особой радостью и надеждой отмечаем мы плеяду молодых художников, представленных интересными, смелыми работами в шрифтовой композиции, — Е. А. Ганнушкина, Г. В. Дмитриева, А. Д. Крюкова, В. А. Носкова и других. Эти художники хорошо владеют рисунком шрифта, сознают его конструктивную основу, строй, ритм, цвет, пропорции, соразмерность. Их часто очень свободные отвлечения от канончес-



Б. А. Маркевич. Алфавит

И. И. Фомина. Алфавит





С. М. Пожарский. Алфавит

И. Д. Кричевский. Алфавит



ких основ сохраняют логическую закономерность, хотя в отдельных работах чувствуется излишнее увлечение модной эскизностью росчерков и пятен.

Шрифтовые работы большой профессиональной квалификации дали художники промышленной графики. Некоторые из них успешно работают и в книге. Хорошие работы показали А. Д. Крюков, В. В. Пименов, Б. И. Шейнес, Д. З. Фишкин, курсив которого очень красивого, четкого рисунка заслуживает воплощения в наборном шрифте.

Работа над орнаментом была представлена значительно слабее. Применение орнамента в книге в последнее время оспаривается. Возможно, что причина этого — чрезмерное украшательство, архаичное стилизаторство в прошлом. Может быть, поэтому на выставке оказалось мало чисто орнаментальных работ. Художники, которые вводят орнамент в шрифтовые композиции, делают это скупо, фрагментарно.

Орнамент прекрасно взаимодействует со шрифтом в великолепных композициях Фаворского, в ярких красочных листах Когана, у Фишера, Смеловой и других.

Работы художника И. И. Бекетова, который в прошлом проявил себя умелым орнаменталистом, на этой выставке были значительно ниже его возможностей.

Трудно согласиться с тем, что книга должна быть лишена той радостной красоты, богатства, нарядности, которой она отличалась с момента своего зарождения.

Видимо, нужны поиски новых форм орнамента — простых, лаконичных, но ярких, красочных, современных, которые в основе своей возникали бы не в результате внешней стилизации, как было нередко ранее, а из народного искусства, из живых форм растительного мира, из конструктивной логики геометрических композиций.

Несколько слов нужно сказать и о рисунках новых шрифтов для набора. Говорить об этом тем более необходимо, что наборный шрифт обездолен и в литературе и на выставках. Наши критики и искусствоведы не удостаивают его своим вниманием. Может быть, потому и потеряны у нас хорошие традиции типографского искусства, высокая культура создания художественной книги только средствами наборного шрифта — средствами, доступными

любому издательству, любой типографии, применимыми в любой книге.

Без хороших наборных шрифтов не может быть хорошей книги. Однако хороших шрифтов у нас очень мало. Лучшие из новых шрифтов (гарнитуры Банниковой, Лазурского, Бажанова, Глущенко) нашли ограниченное применение. Над рисунками новых наборных книжных шрифтов много и успешно работали Н. И. Пискарев, Г. С. Бершадский, Ф. Ш. Тагиров, М. Г. Ровенский. Рисунки для нового афишно-плакатного шрифта были выполнены И. Д. Кричевским.

Но где эти шрифты?

Большая группа выдающихся мастеров книги вовсе не привлекается к этой работе по нелепым организационным причинам. Большинство советских изданий набирается и печатается старыми дореволюционными шрифтами. А решения XX съезда партии об улучшении шрифтового хозяйства очень медленно претворяются в жизнь.

Особое внимание необходимо уделить созданию современных шрифтов на основе классического шрифтового наследия русской национальной культуры. Шрифтовая культура Запада, в основном эпохи Возрождения, широко изучена, претворена в многочисленных шрифтах последующих поколений, которые, обновляясь, каждый раз обогащаясь интонациями своего времени, сохраняют красоту первоисточников. Следует более глубоко изучать формы кириллицы и петровского гражданского шрифта, и дать на их основе новые рисунки современных русских шрифтов.

Искусству шрифта и орнамента необходимо уделять большое внимание. Подобные выставки должны быть систематическими, в экспозицию надо включать работы художников и союзных республик. Необходим постоянный контакт с зарубежными мастерами, проведение внутренних и международных конкурсов, издание журнала, альбомов, монографий, руководств. Искусство шрифта, кроме специальных выставок, должно включаться в общие выставки графики, прикладного и декоративного искусства. Культура шрифта, культура советской книги должна быть на уровне высокой культуры коммунистического общества.

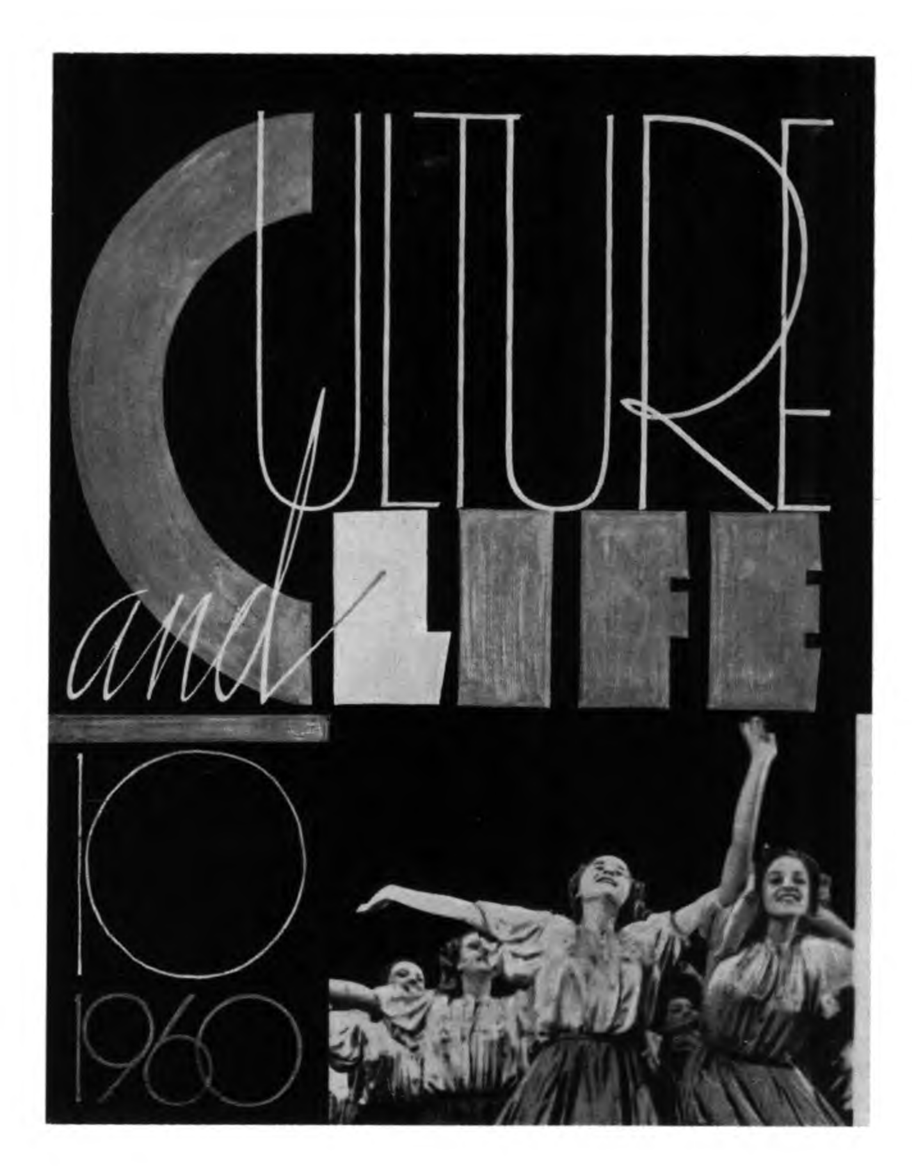
С. ТЕЛИНГАТЕР, П. КУЗАНЯН



Б. В. Шварц. Алфавит

Г. И. Фишер. Алфавит





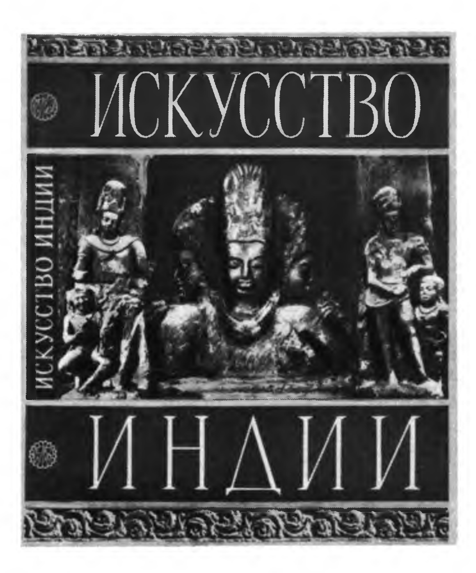
Е. А. Ганнушкин. Обложка. М., 1960



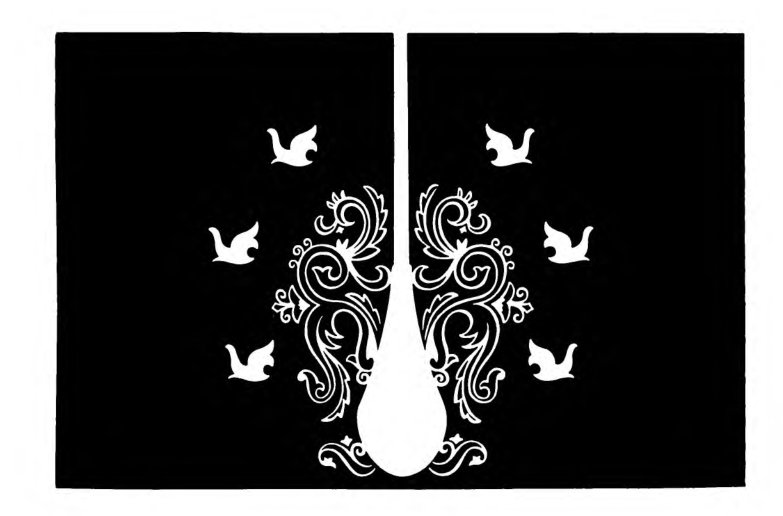
В. А. Фаворский. Суперобложка. М., Гослитиздат, 1956

С. Б. Телингатер. Алфавит

АБВГДЕЖЗИ
ЙКЛМНОПР
СТУФХЦЧШ
ЩЭЮЯЫЪЬ



Ф. В. Киселев. Суперобложка

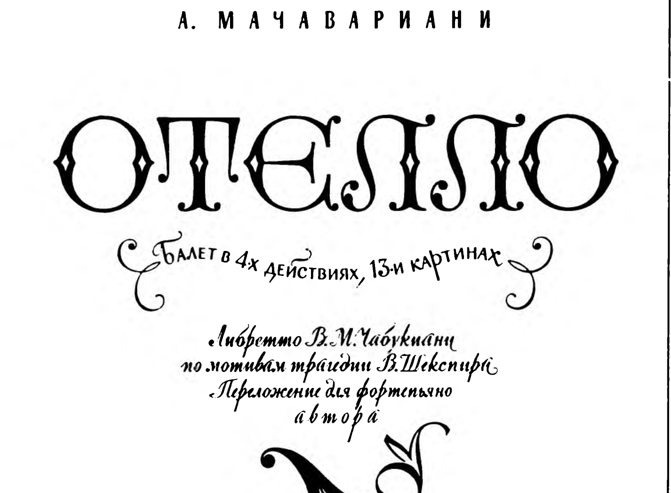


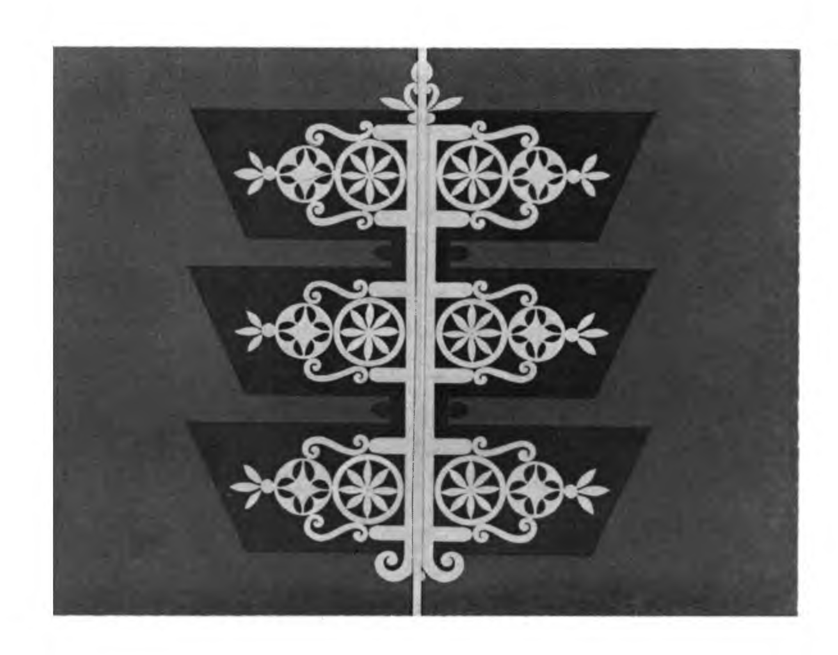
И. И. Фомина. Форзац



Е. И. Коган. Вариант суперобложки

П. М. Кузанян. Титульный лист. М., Музгиз, 1959





Г. В. Смелова. Форзац

ФАВОРСКИЙ ЗА РУБЕЖОМ

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Имя Фаворского давно известно за рубежом. Он был участником почти всех международных выставок, где было представлено советское искусство, его работы есть в Британском музее и в Дрезденском гравюрном кабинете. Наконец, имя Фаворского вот уже более сорока лет встречается на страницах иностранной художественной прессы. Писали о нем разное, но неизменно должны были рассматривать его искусство как крупное явление художественной культуры нашего времени.

Цель этого краткого обзора скромна. В той мере, в какой позволяют рамки статьи и сколько мне удалось собрать материала, не оставляя без внимания ни каталоги выставок, ни беглые, порой случайные заметки, проследить хотя бы в основных фактах историю бытования произведений Фаворского за рубежом и познакомить нашего читателя с суждениями иностранной критики о его творчестве.

В 1924 году Европа впервые увидела советское искусство показанным на Международной художественной выставке. Павильон СССР в Венеции возбудил живой интерес, вызвал большую прессу на Западе. Обозревая ее, А. В. Луначарский писал: «. . . почти все критики с похвалой отмечают графические работы Добужинского, Фаворского, Кравченко»[1].

Это была первая зарубежная выставка, в которой участвовал Фаворский. Он был представлен гравюрами к «Эгерии» П. Муратова и к драме «Фамарь» А. Глобы. Собственно, этими работами началась известность Фаворского и на родине.

Всего лишь за год до XIV Венецианской выставки появилась первая большая статья о художнике в журнале «Русское искусство» (1923, № 1). Вспоминая самые большие имена тогдашней европейской графики — бельгийца Франса Мазерееля или немецкого мастера Георга Гросса, — русский критик А. Эфрос вправе был, однако, утверждать: «. . . область, где мы равны Западу, где мы соперничаем с ним, это — русская графика, с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями . . . она ничего не уступает в своей социальной отзывчивости — недаром Революция смогла использовать ее в полной мере, но она одновременно ведет неуклонное, настойчивое, чисто художественное движение вперед. Наша ксилография сейчас ставит вехи всему развитию гравюры . . . Ее центральной фигурой является Фаворский»[2].

I

Первой вестью на Западе о возрождении и необычайном расцвете русской гравюры явилась заметка московского собирателя и знатока графики П. Эттингера в английском журнале «Studio» (№ 346) еще в 1922 году.

О Фаворском он писал с особым воодушевлением: «Работа над серией буквиц к «Суждениям Куаньяра» дала ему возможность показать свой талант композитора, полностью изучившего требования книжной иллюстрации». Буквицы к «Куаньяру» как «исключительные по мастерству» были воспроизведены и во французском ежемесячнике библиофилов и любителей гравюры «Le Livre et L'estampe» (1923, № 4). А через несколько лет, в 1926 году, П. Эттингер спешил познакомить читателей «Studio» (№ 394—399) с гравюрами к «Книге Руфь» — «одним из самых совершенных творений Фаворского, для которого характерна не только иллюстративная сторона книги, но также типографская инструментовка, осуществленная самим мастером . . .»

□ ———

[1] А. Луначарский. О русской живописи. (По поводу Венецианской выставки). — «Известия», 1924, 3 октября.

[2] Статья А. Эфроса была известна за рубежом, ее упоминает Т. Маллали, автор предисловия к каталогу выставки Фаворского в Лондоне в 1962 г. («Favorsky». Grosvenor gallery).

Статью о советской гравюре, главным образом о Фаворском, решил поместить в 1927 году в одном из первых своих номеров крупнейший французский журнал «Arts et Mĕtiers graphiques». Почти одновременно немецкий «Gebrauchsgraphik» (1927, № 10) напечатал большой обзор на ту же тему и, по-видимому, отдавая дань интересу к самой личности Фаворского, воспроизвел его портрет (гравюру работы А. Гончарова). «Искусство гравюры является предметом гордости изобразительного искусства в России, — писал автор обзора М. Базыкин, — . . . Фаворский — художник сильной индивидуальности. Работы, выполненные им, несут необычную печать, нарушают все привычные традиции и идеи. Сколько бы ни писали о его творчестве, все еще далеко до того, что нужно сказать об этом серьезном и трудном мастере . . .»[1].

Так настойчиво русские авторы знакомили зарубежного читателя с искусством Фаворского, что отвечало в те годы, как писал А. Эфрос, «разгорающемуся на Западе увлечению русскими граверами».

Когда в 1922 году берлинское издательство «Нева» задумало предпринять ряд изданий пушкинских текстов в немецких переводах В. Грегера, оно привлекло к их иллюстрированию Фаворского, Павлинова, Нивинского. Издательство вскоре прекратило существование, так и не успев полностью реализовать свой замысел, но благодаря ему наша графика обогатилась одной из самых капитальных работ Фаворского — гравюрами к «Домику в Коломне» (изданными спустя семь лет Русским обществом друзей книги в Москве).

Не будет преувеличением сказать, что печатная графика, и особенно ксилография, была своего рода всеобщей страстью, и, подобно русским сборникам «Гравюра и книга», «Гравюра на дереве», на Западе в те годы возник ряд специальных изданий, в которых определенное место заняли произведения советских мастеров.

В первом же томе английского ежегодника «Современная деревянная гравюра у нас и за границей» («The Woodcut of to-day at home and abroad». Edited by Herbert Furst, London. 1927) были репродуцированы ксилографии А. Остроумовой-Лебедевой «Фиезоле», А. Кравченко «Сбор яблок», Н. Купреянова «Ломовой», а в третьем томе (1929) — В. Фаворского «Октябрь. 1917», А. Гончарова к поэме Есенина «Пугачев», Н. Бриммера к повести «Декабристы»[2]. В предисловии к другому английскому изданию, «Современное искусство печати» (O. Simon and J. Rodenberg. Printing of to-day. London. 1928) один из его составителей Юлиус Роденберг писал:

«Типографская проблема, как таковая, не сошла со сцены в России . . . Было бы заблуждением думать, что оформление книг с художественным вкусом не встречается в Восточной Европе. Они выпускают интересные издания для наслаждения библиофилов, хотя очень редко. При иллюстрировании книг главным образом употребляются гравюры весьма высокого эстетического качества».

II

В ту пору советская графика заявляла о себе прежде всего на выставках, ни одно выступление нашего искусства за рубежом не обходилось без ее участия.

Графика, книга, художественная гравюра, репродукция, плакат заняли видное место в экспозиции советского отдела Международной выставки декоративных искусств 1925

---

[1] М. Базыкину принадлежит также обстоятельная, хорошо иллюстрированная статья: M. Basykin. Wladimir Faworsky. — «Gebrauchsgraphik», 1928, № 6. См. также о Фаворском в других работах советских критиков, напечатанных в то время за рубежом: P. Ettinger. Bibliophile und Buchkunst in Soviet Rusland. — «Gutenberg-Jahrbuch». Mainz, 1928; K. Tikhonova. La gravure sur bois Soviétique. — «Biblys». Paris, 1929; D. Arkin och J. Chvojnick. Samtida Kunst Rusland. Malmo, 1930; Tugenhold. Die Kunst des Buchgewerbes in der Sovjetunion. — «Buchkunst». B. I. Leipzig, 1931 и др.

[2] Кроме того, экслибрисы Фаворского воспр.: «Le Livre et L'estampe», 1923, № 1; «Exlibris Buchkunst und angevandte Graphik», 1928, Heft I; «Catalogo Geral da Primeira Exposião de Ex Libris em Portugal», 1930; «Bibliofil» (Brné), 1931 и др. — См. П. Д. Эттингер. Книжные знаки В. А. Фаворского. М., 1933 (библиография Н. Н. Орлова).

года в Париже, где мы широко демонстрировали эстетику социалистического быта. Среди других мастеров Фаворский и Кравченко были удостоены высшей награды «Grand prix». В сборнике о советском декоративном искусстве «L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S» (M.-P., 1925), приуроченном к выставке, А. А. Сидоров представлял Фаворского как художника, который, как никто другой из его современников, использовал все особенности техники гравюры на дереве.

1927 год. Выставка советского искусства в Японии, международные выставки — декоративных искусств в Монца-Милане, современной гравюры во Флоренции, книжного искусства в Лейпциге. И везде были работы Фаворского.

Одна из его гравюр к «Домику в Коломне» стала своеобразной эмблемой нашей выставки в Японии, украсила ее листовку-рекламу. Произведения Фаворского были напечатаны тогда же и в ряде японских изданий[1]. На Монце-Миланской выставке он был показан гравюрой «Эдип», иллюстрациями к «Домику в Коломне», обложкой к «Запискам петрушечника», издательскими марками, экслибрисами.

Разнообразный круг участников собрала Международная выставка гравюры во Флоренции. К тому же некоторые страны имели здесь ретроспективные отделы, целые стены были отведены офортам Гойи, литографиям Домье, но и залы современного графического искусства были исключительно сильны. Французская школа — от литографий Матисса до популярных в то время граверов Галаниса и Лабурера, из немецких мастеров довольно будет назвать Гросса, из английских — Бренгвина. И на этом фоне, «будучи несколько скупым, отдел СССР давал все же верную общую картину высоты наших художественных и технических достижений. Так он и был расценен художниками и лучшей частью критики . . . Многие имена выходят после этой выставки с ореолом популярности: таковы Фаворский, Кравченко, Штеренберг, Конашевич, Купреянов»[2]. В связи с участием на другой Международной выставке печати (Кельн, 1928), Фаворский, Кравченко, Эль Лисицкий, Тышлер, Штеренберг были избраны членами-корреспондентами Союза немецких художников книги.

В ряду этих фактов не приходится удивляться, что Фаворский и несколько других советских ксилографов были персонально приглашены на Международную выставку деревянной гравюры 1928 года в Париже и что достоинства нашей школы были отмечены здесь критикой. С интересным обзором выставки в несколько парадоксальной манере «Диалога о современном духе, или о гравюре на дереве» выступил французский график, известный также и как критик, Максимильен Вокс. Отвечая своему собеседнику, сетовавшему на однообразие и грубоватость немецкой гравюры, М. Вокс говорил: «Утешьтесь, русский отдел зато показывает нам листы Фаворского, которые принадлежат к наиболее воздушным из существующих, где гравюра почти достигает непосредственности эскиза и полна своеобразной славянской романтики» (в обзоре был воспроизведен лист Фаворского «1919—1920—1921» из серии «Годы революции»)[3].

Однако наряду с этими, пусть беглыми, но не лишенными верных наблюдений суждениями наша графика нередко встречала на Западе и превратное толкование. Искусство Фаворского получало при этом весьма противоречивую оценку.

Так, художнику Бертрану Гедоану чисто вкусовые пристрастия не позволили увидеть в работах Фаворского ничего, кроме «бедности идеи, недостатка поэзии, сухости»[4], Гастон Вареннже, признавая вроде, что «русские прежде всего очаровательные иллюстраторы,

---

[1] Д. Аркин. На выставке советского искусства в Токио. — «Красная нива», 1927, № 29, стр. [18].

[2] Б. Терновец. Международные выставки этого года и участие на них СССР. — «Печать и революция», 1927, кн. шестая, стр. 110. (На флорентийской выставке были гравюры к «Книге Руфь»).

[3] M. Vox. Dialogue sur l'esprit moderne ou la gravure sur bois en Pavillon de Marsan. — «Arts et Métiers graphiques», 1928, № 9, p. 511. (На выставке кроме листов «Годы революции» были гравюры к «Домику в Коломне», новеллам Мериме, портрет Н. Купреянова, обложки книг, издательские марки, экслибрисы).

[4] Bertrand Guégan. La livre d'art en Europe. — «Arts et Métiers graphiques», 1931, № 26, p. 80



LA GRAVURE SUR BOIS EN RUSSIE SOVIÉTIQUE

109

Страница из французского журнала «Arts et Métiers graphiques», № 2, 1927



Страница из немецкого журнала «Gebrauchsgraphik», № 6, 1928



Листовка-реклама Выставки советского искусства в Японии. 1927

как, например, Фаворский», не удержался бросить упрек советскому мастеру в том, что тот «не противостоял возвеличению революции в излишне примитивном стиле»[1].

Но вскоре после этого выставка советских художников в парижской галерее Билле («23 artistes soviétiques», Paris, 1933), где гравюры Фаворского, Кравченко, Гончарова оказались рядом с акварелями Дейнеки, Пименова, Купреянова, Бруни, заслужила совсем иную оценку Поля Синьяка. Крупнейший французский художник (возглавлявший в то время общество «Франция—СССР»), напротив, находил, что на выставке «нет никакой декламации», «гаванью радости и жизни» назвал он в предисловии к каталогу советскую экспозицию.

Или позднее, в 1934 году, известный искусствовед Вальдемар Жорж, отмечая произведения советских художников А. Дейнеки, П. Вильямса, упрекал их все же в назидательности; ему казалось, что только «граверы А. Кравченко и В. Фаворский спасают честь советского искусства» на XIX Международной выставке в Венеции[2].

Французский критик еще и потому был неправ, пытаясь противопоставить гравюру общей картине нашего искусства, что сам Фаворский в эти годы больше был увлечен рисунком, театром и особенно монументальной живописью, расписывая Дом материнства и младенчества в Москве. Эта его работа, кстати сказать, нашла признание даже у Матисса, познакомившегося с ней по фотографиям. «Фреска Фаворского меня очень заинтересовала: я нахожу, что она соответствует хорошим архитектурным принципам»[3], — писал художник своему московскому корреспонденту.

Вспомним, что на Всемирной выставке 1937 года в Париже Фаворскому была присуждена премия «Grand prix», на этот раз за участие в исполнении рельефов Советского павильона. Не случайно, что и в специальном, расширенном номере «Studio» 1935 года, целиком посвященном советскому искусству («Art in U.S.S.R.»), о Фаворском писали не только в разделе графики (статья А. Чегодаева)[4], но он был представлен и как художник театра, декоратор шекспировского спектакля «Двенадцатая ночь».

III

Но вернемся к графике. Знакомство с опытом советских мастеров не прошло без пользы для развития европейской гравюры. Будущий историк графики должен будет серьезно проанализировать этот факт. Мы лишь заметим, что такого рода признания так или иначе проскальзывали в отзывах критики, сопровождали наши выступления за границей.

Уже в 1931 году Франтишек Таборски, первый в Чехословакии обративший внимание на советскую графику[5], утверждал, что Фаворский, Кравченко, Пискарев — эти представители нового понимания книжной графики — наложили отпечаток на книжную графику Запада.

Большой успех ждал советских мастеров на Международной выставке гравюры на дереве в Варшаве (1933). Жюри под председательством польского графика Владислава Скочиляса отметило премиями и дипломами 14 советских художников. Особенной популяр-

---

[1] «L'Amour de l'art», 1929 (февр.) См.: П. Эттингер. Советская гравюра в иностранных изданиях. — «Лит. газ.», 1929, 7 мая.

[2] La XIX-e Biennale de Venise par Waldemar George. — «L'Amour de l'art», 1934, N 7.

[3] Из письма А. Матисса — А. Ромму, 17 марта 1934 г. (Два письма Анри Матисса. — «Искусство», 1934, № 4, стр. 202 и в ст.: Т. Гриц и Н. Харджиев. Матисс в Москве. — В сб.: «Матисс». М., 1958, стр. 107).

[4] См. также статьи того же автора о Фаворском в сов. изд. на иностр. яз.: «Le Journal de Moscou», 1936, 3 ноября и в сб.: «Painting, Sculpture and Graphic Art in the USSR», VOKS Illustrated Almanac, 1934, № 9—10, на англ., франц., нем. яз. (Там же, см. о Фаворском в обзорах графики К. Тихоновой, А. Сидорова).

[5] František Tàborský. Z ruskè grafiky porevolučni. — «Céském biblifily», 1931. (См.: Milan Hegar. Nikolaj Ivanovič Piskarev. — «Výtvarné uméni», 1960, № 4).



Диплом «Grand prix», полученный В. А. Фаворским на Всемирной выставке 1937 года в Париже



Гравюра В. А. Фаворского к каталогу Выставки советского искусства в США. 1934—1935



Обложка каталога Выставки советского искусства в Стокгольме. 1930

ностью пользовался на выставке «Портрет Ф. М. Достоевского», отмеченный к тому же специальной премией журнала «Pologne Littéraire»[1].

Эта и последующие выставки советской графики в Варшаве несомненно имели значение для польской гравюры. Об этом прямо говорил впоследствии польский художник и писатель Игнацы Виц: «Фаворский воспитал целую плеяду учеников, многие из которых стали серьезными художниками. Не меньшее влияние оказал он на европейскую и особенно на польскую графику, потому что представил искусство крайне высокого качества и редкого совершенства техники».

Еще более определенно можно говорить о глубоком воздействии советской графики, работ Фаворского в Китае. «Имя Фаворского ассоциируется у нас с его замечательными самобытными произведениями. Нашим молодым художникам следует внимательно учиться его прекрасной творческой манере». Это слова китайского писателя Лу Синя, сказанные им в связи с выставкой нашей графики в Китае в 1936 году[2].

Современный английский художник Поль Хогарт вспоминал позднее о Фаворском как о мастере, «чьи ранние работы оказали большое влияние на английских графиков в конце 20-х и начале 30-х годов»[3].

Фаворский, работы других русских графиков пользовались тогда большим авторитетом за границей. Так, еще в 1927 году выставка графики Кравченко, Фаворского, Штеренберга была устроена в Вене Обществом сближения с СССР (в 1932 году выставка тех же мастеров демонстрировалась в Цюрихе). Имя Фаворского названо среди самых талантливых мастеров в каталоге выставки современных русских художников в Филадельфии в 1933 году. Напомним, что американцы уже видели гравюры к «Книге Руфь», «Виды Москвы», «Годы революции» на выставке современного искусства Советской России в Нью-Йорке в 1929 году. Для обложки каталога другой нашей выставки — в Филадельфии 1934—1935 года — Фаворский специально исполнил цветную гравюру (впрочем, она, кажется, не была использована в каталоге).

«В популяризации художественной книги русских и иностранных авторов, как классических так и современных, имя Владимира Фаворского должно быть поставлено первым», — говорилось в каталоге выставки советского графического искусства в Нью-Йорке в 1940 году. К. Бринтон писал здесь о Фаворском как о мастере, обладающем строго индивидуальным стилем и высоким вдохновением. Давая краткий обзор достижений советской графики, американский автор должен был признать, что они «служат наглядным воплощением книжной революции, которая произошла в Советском Союзе. Это было достигнуто благодаря постоянным поискам в решении проблемы художественного изображения. Различные образы, возникающие в контексте того или иного автора, получают психологическое выражение, которое представляет собой типичную черту славянского духа. Именно это качество вместе с высоким уровнем технического исполнения придает современной советской графике мировое значение»[4].

География проникновения советской графики далеко за пределами Советского Союза в 20—30-е годы весьма обширна. И редкая из наших зарубежных выставок или международных графических показов проходила без участия Фаворского, иностранный зритель мог видеть почти все его значительные работы. У нас нет возможности даже просто перечислить все эти выставки. Кроме уже названных, вот еще несколько из них: 1930

---

[1] Tadeusz Seweryn. Drzewort wspólezesny. — «Sztuki Piękne», 1933, IX, № 12.

[2] Чэнь Янь-цяо. Лу Синь и гравюра на дереве. Пекин, 1950 (рус. изд. М., 1956). Лу Синь писал о Фаворском в ст. «О выставке советской гравюры» и в предисл. к альбому «Советская графика» («Soviet Graphics», China, 1936). 15 грав. Фаворского были напеч. отд. изд. в Пекине в 1937 г. (тир. 100 экз.), в 1957 г. в Китае были также переизданы его илл. к «Слову о полку Игореве».

[3] Поль Хогарт. Глазами англичан. — «Культура и жизнь», 1958, № 4, стр. 53 (также на англ., франц., исп., нем. яз.)

[4] Christian Brinton. Contemporary soviet graphic art. — «Exhibition of Graphic Art», N.Y., 1940. (На выставке была гравюра «Метро» (воспр. в кат.) и илл. к «Слову о полку Игореве»).

год — Лондон, Вена, Берлин, Стокгольм; 1931 год — Париж (Международная выставка «Искусство книги»); 1933 год — Мадрид, Марсель; 1934 год — Афины, Прага, Хельсинки; 1935 год — Чикаго (Международная выставка гравюры и литографии); 1936 год — София, Копенгаген, Осло, Лондон; 1938 год — снова Лондон, снова Осло.

IV

Казалось бы, сказанного выше достаточно, чтобы не усомниться в известности Фаворского за рубежом еще в довоенные годы. Однако английский автор Эллик Хау в 1960 году печатает в специальном журнале «Book design and production» (№ 3) статью[1], в которой не скрывает своего удивления, что только благодаря беседе с сотрудником выставки советской книги в Лондоне и полученному из Москвы альбому гравюр Фаворского он впервые узнал, «что в России сегодня имеется группа граверов, чье искусство с точки зрения мастерства не уступает работам ведущих художников Запада в этой области».

«Нелегко сравнить произведения Фаворского, — пишет Э. Хау, — с произведениями какого-либо английского художника. В Англии в течение последних 30 лет графики, очевидно, обратились к Бьюику за вдохновением. Это значит, что некоторые из них являются мастерами виньеток, небольших гравюр. Фаворский же чувствует себя свободнее при работе над большими кусками дерева . . .»

В этих словах есть верное наблюдение. В самом деле, если до войны Фаворский был известен на Западе своими ранними работами, то теперь зарубежному зрителю предстояло открыть несколько иного художника, автора больших линогравюр или монументальных графических циклов иллюстраций.

Это случилось уже в 1945 году, когда на выставке советской графики в Британской королевской академии искусств Фаворский был показан не только иллюстрациями к «Гамлету», но и серией самаркандских линогравюр. Те же произведения можно было увидеть на выставке славянской графики в Праге в 1946 году, а в середине 50-х годов на советских выставках в Варшаве (1954), Берлине (1955), Лондоне (1955), Афинах, Белграде, Хельсинках (1958) появились листы Фаворского к «Слову о полку Игореве» и «Борису Годунову».

То широкое общественное признание, которое получил у нас Фаворский в последние годы, его новые работы, выставки, присуждение ему Ленинской премии, естественно, пробудили новый интерес к его искусству и личности за рубежом.

Художнику неизменно сопутствовал успех, в каком бы виде искусства он ни выступал. Так, на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе золотой медалью отмечена его мозаика «1905 год», а за станковый графический лист «Миру—мир» он был удостоен золотой медали на Международной выставке искусства книги социалистических стран в Лейпциге в 1959 году. Но более всего Фаворский продолжает оставаться известным как мастер книжной графики. Летом 1963 года на традиционной венской выставке «Книга наций» были отмечены его иллюстрации к «Маленьким трагедиям» Пушкина, или в конце того же года гравюры Фаворского украсили выставку советской графики в США, которая была встречена американцами с живым вниманием.

По общему мнению, Фаворский теперь признанный глава советской графической школы. «Ни одно собрание советской графики не может открываться лучше, чем гравюрами Фаворского»[2], — пишет Вернер Шмидт, рассказывая о том, как была создана коллекция работ Фаворского в Дрезденском гравюрном кабинете.

□ ———

[1] Статья перепечатана в редактируемом Э. Хау журн. «The Composing Stick», 1960, № 20.

[2] Werner Schmidt. Eine Favorski — Sammlung in Dresdner Kupferstich-kabinet. — «Bildende Kunst», 1960, N 10, S. 708. Коллекцию гравюр Фаворского Дрезденский кабинет экспонировал в 1960 г. (ноябрь — дек.) на специальной выставке, показана потом в — Лейпциге (июнь — июль 1961 г.) и в Берлине (июль-сент. 1962 г.).



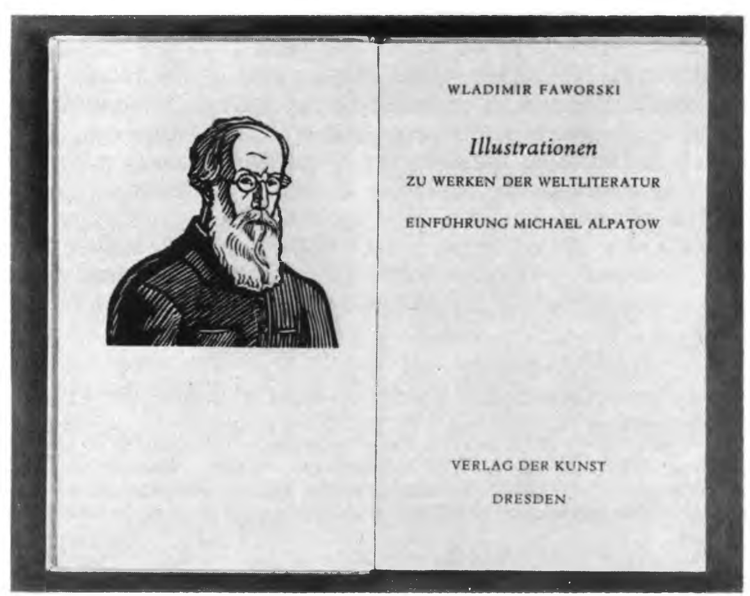
FAVORSKY, VLADIMIR — USSR

VLADIMIR ANDREYEVICH FAVORSKY

ВЛАДИМИР АНДРЕЕВИЧ ФАВОРСКИЙ

478

Страница о В. Фаворском в «Who's Who in Graphic Art». Цюрих, 1962



Титульный разворот из книги М. Алпатова «Владимир Фаворский». Дрезден, 1959



FAVORSKY/SOVIET WOOD ENGRAVER

Страница из английского журнала «Studio» № 831, 1962

GROSVENOR GALLERY

15 Davies Street London W1 Mayfair 2782

WLADIMIR FAVORSKY

50 years of his Graphic Art 1912-1961

Weekdays 10-6 Saturdays 9.30-1

Афиша выставки В. А. Фаворского в Лондоне. 1962



Книга Ю. Халаминского «Владимир Фаворский». Прага, 1962

Последние годы, несомненно, углубили за рубежом представление об искусстве выдающегося мастера. Нередко можно встретить статью о Фаворском в иностранной печати. Некоторые из них принадлежат советских авторам—М. Холодовской в «Illustrierte Rundschau» (1948, № 1), Л. Жадовой в «Výtvarné umĕni» (1957, № 1), А. Каменскому в «Bildende Kunst» (1957, № 10) и в римской газете «Libere arte» (1957, май), А. Чекалову в «Výtvarné umĕni» (1958, № 9 посвящена гравюрам «Годы революции»), М. Алпатову в «Lettres françaises» (14—20 сентября 1961 г.)[1].

Мы не случайно называем русских критиков — ими, как и когда-то в пору начального знакомства Европы с советским искусством, сказано здесь первое слово.

Это прежде всего относится к книге М. Алпатова, выпущенной дрезденским издательством «Verlag der Kunst» в 1959 году[2], первому и исключительно удачному при всей его скромности зарубежному изданию о Фаворском.

Но немецкая книга теперь уже не единственное зарубежное издание о Фаворском. В 1962 году в Праге вышла другая, альбомного типа книга с небольшой вступительной статьей Ю. Халаминского[3].

V

Если раньше у зарубежных авторов мы встречали больше беглые заметки о графике Фаворского, брошенные вскользь в связи с той или иной выставкой, то теперь все чаще появляются серьезные монографические статьи о нашем мастере. К числу их следует отнести работы уже упомянутого Игнацы Вица, а также венгерского критика Эрвина Тота в журнале «Müvészet» (1962, № 6) и румынского — К. Вахтеля в «Arta plastika» (1961, № 5).

Игнацы Виц выпустил в 1957 году в Варшаве большую книгу «О советских графиках» («O Radzieckich grafikach». Wydawnictwo «Stuka»), составленную из отдельных очерков об искусстве Шмаринова, Кибрика, Дубинского, Лаптева, Дерегуса, Пророкова, Сойфертиса, Кукрыниксов, Павлова, Остроумовой-Лебедевой, Фаворского, Чарушина, Лебедева, Рачева, Жукова.

В главе, которую польский автор посвятил Фаворскому, он больше всего настаивает на тех достоинствах художника, которые особенно стали заметными в середине 50-х годов, когда советская графика вступила в полосу новых исканий в области книжного искусства. Поэтому критик считает важным подчеркнуть, что Фаворский «заботится усиленно о том, чтобы назойливый комментарий содержания не мешал читателю воспринимать текст», что «его произведения никогда не стоят рядом с книгой — всегда находятся в единстве с текстом», что, наконец, «творческий метод, представляемый школой Фаворского, нельзя уложить в рамки принятой схемы».

А Эрвина Тота больше всего поражает способность Фаворского раскрыть дух истории и умение выбрать соответствующую манеру. Так, он восхищается мастерством художника, сумевшего, по его словам, в «Маленьких трагедиях» «трагический пафос передать как музыкальное впечатление».

Э. Тот признается, что на протяжении многих лет он интересовался искусством Фаворского (во всех венгерских исследованиях о Холлоши, пишет Э. Тот, Фаворский значится среди любимых учеников венгерского мастера).

□ ———

[1] Назовем также статьи о Фаворском в сов. изд. на иностр. яз.: А. Ромма в «La Literature Internationale», 1945, № 2, Т. Гурьевой и А. Каменского в «Культуре и жизни», 1961, № 7; В. Ляхова в журн. «USSR» (для США), 1962, № 8.

[2] Wladimir Favorsky. Illustrationen zu Werken der Weltliteratur. Einführung Michael Alpatow. Dresden, 1959. См. рец. Е. Левитина в сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., 1962.

[3] Jurij Chalaminskij. Vladimir Favorsky. Nakladatelstvi československých výtvarných umělců, Praha, 1962.

По мнению румынского автора К. Вахтеля, многие из ранних работ Фаворского, которые прежде считались формалистическими, проникнуты по сути реалистическим духом. И потому он видит высокую поэзию и глубокий драматизм в гравюрах к «Книге Руфь» или «Годы революции». Останавливаясь на иллюстрациях к «Слову о полку Игореве» и «Борису Годунову», К. Вахтель находит в них монументальное решение образа, при том, что это всего-навсего книжные гравюры. Мастерство Фаворского пленяет его тем, как тот преобразует резьбу по неподатливому дереву в тончайшее и разнообразное искусство.

Отмечая единство концепции и стиля в гравюрах к «Маленьким трагедиям», критик знает, однако, что это стремление к тесной связи с книгой характерно для всего творчества мастера. Не случайно он кончает статью словами самого Фаворского:

«Должен ли художник, собираясь иллюстрировать литературное произведение, ограничивать свою задачу только передачей сюжета? Его задача значительно шире и глубже. Он должен передать стиль книги, а это достигается только всей совокупностью элементов оформления: и шрифтом, и заставками, и иллюстрациями»[1].

Так уже не только работы Фаворского, но и его взгляды на книжное искусство становятся достоянием зарубежного читателя.

VI

Стоит, пожалуй, несколько подробнее остановиться на персональной выставке Фаворского в лондонской «Grosvenor gallery», проходившей 10 июля — 17 августа 1962 года. Выставка эта была организована по инициативе владельца галереи Эрика Эсторика, много сделавшего для популяризации советской графики в Англии (в последние годы он также показал в Лондоне выставку 27 ленинградских художников и выставку работ ленинградского графика А. Л. Каплана). Сообщая о предстоящей выставке Фаворского на страницах «Литературной газеты» (1 февраля 1962 г.), Э. Эсторик говорил о нем как об одном из «самых замечательных графиков Европы . . . Знакомство с его творчеством, я думаю, будет большим открытием для всей Англии».

Накануне выставки в Лондоне «Studio» (№ 831, 1962) напомнил англичанам о Фаворском небольшой статьей Джорджа Монкленда, в которой тот писал: «Работы Фаворского в Англии известны. Он был представлен на большинстве выставок русской графики, устроенных здесь как до, так и после войны. Некоторые его гравюры имеются в Британском музее». Но, конечно, персональная выставка, устроенная к тому же при содействии самого автора, представляла его творчество с большей полнотой, чем могли его видеть англичане раньше. Судя по каталогу, выставка имела 169 номеров, она содержала произведения Фаворского за многие годы[2].

Приятно сделан каталог выставки, в нем воспроизведено более двадцати его гравюр, а также гравюрный портрет Фаворского, исполненный И. Голицыным; любопытны и фотографии, показывающие художника, его семью, мастерскую, друзей и учеников. В каталоге есть заметка Эрика Эсторика, в которой он так рассказывает о своих встречах с Фаворским в Москве:

«В декабре 1961 года, когда я первый раз посетил Фаворского, прикованный к постели художник должен был сказать секретарю, где лежат папки с его работами . . . Тихим голосом, движением своих длинных чутких пальцев он показывал, какую гравюру можно будет дать на выставку. С широкой улыбкой, которая означала, что он сам их

□ ———

[1] В. Фаворский. Две задачи. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 8.

[2] В рекламе и каталоге выставки ошибочно указано, что Фаворский был представлен за 50 лет работы. Составители каталога неверно отнесли гравюру «Ангел Рублева» (1950), назвав ее «Мадонной в стиле Джотто» и поздние гравюры к «Грибоедову» Ермолинского — к 1912—1917 гг. В действительности, самыми ранними на выставке были буквицы к «Куаньяру» (1918).

просматривает как бы между прочим (его паузы, однако, не столько были связаны с отбором той или иной работы на выставку, сколько с цепью воспоминаний при взгляде на них), он сообщил мне, что я могу получить все его гравюры, доски которых сохранились».

Помещенная здесь же, в каталоге, статья Т. Маллали заслуживает особого внимания как одно из самых интересных и последних суждений за рубежом о нашем мастере. Вот что писал английский критик:

«Фаворский. До сих пор это имя не значило много на Западе. Однако ему следовало бы придавать большее значение. Не только потому, что он пользуется большим успехом в России, но также потому, что он один из лучших книжных графиков XX века. Это век, в котором художник, завоевав неизвестную ранее степень свободы, слишком часто позволял ей завладеть его мыслями. Нигде это так ярко не выражалось, как в иллюстрациях к книгам. Многие традиции, унаследованные от художников-графиков XIX века, высмеивались художниками. То, что они отметались, порой было полезным, но при этом наши современники часто забывали как иллюстрируемый текст, так и требования книжной страницы. Список таких художников длинен и включает такие имена, как Пикассо и Брак, которые в своей манере дали прекрасные рисунки . . . Фаворский не попал ни в одну из таких западней.

Он никогда не давил слишком на текст, который он иллюстрировал. За эту скромность и его принятие традиционных методов его обвиняли в излишнем консерватизме. Это несправедливо. Сравнение с Бьюиком делается часто без достаточных оснований. Сравнение с Эдвардом Кальвертом (английский гравер XIX века, последователь Блейка. — *Ю. М.*), внутреннему огню и поэтической интуиции которого Фаворский скорее соответствует, будет более уместно . . . Его метод выработан в результате длительной практики. И следует отметить, что в России имеется прочная традиция книжной иллюстрации. Но Фаворский никогда не был только традиционалистом. Его работа выражалась в развитии, в пределах установленных законов, и снова и снова — в реинтерпретации великих писателей».

Судя по этой статье, на Западе все больше начинают сознавать обаяние искусства Фаворского. Но надо помнить и о том, что известная сдержанность в оценке советской книжной иллюстрации объясняется часто тем, что за рубежом этот вид графики не получил такого сильного развития, как у нас. Так, например, М. Шепферд в отзыве на лондонскую выставку Фаворского называет книжную иллюстрацию «искусством, которое может быть столь же творческим, сколь и излишним»[1]. Правда, работы Фаворского он относит к первому типу.

VII

И все же наше искусство еще не заняло истинного места, не получило должного толкования за рубежом. Наша графика, искусство Фаворского тоже, к сожалению, не избегли этой участи.

Возьмем одну из последних сводных работ по истории книжной иллюстрации, книгу Д. Бленда, вышедшую в Англии («A History of Book Illustration». By David Bland. Faber and Faber Limited. London, 1958). Страница советской графики здесь крайне скудна, хотя автор и упоминает нескольких мастеров, в том числе и Фаворского, и готов признать, что русские художники «достигли наиболее захватывающих и оригинальных результатов, которые могут быть извлечены из дерева».

Едва ли может удовлетворить раздел советской графики и в таком универсальном справочном издании, как «Who's Who in Graphic Art» (Amstutz and Herleg graphis press, Zurich), помеченном 1962 годом. Мы представлены в нем рядом имен — Чарушин, Дацкевич (плакатист), Дубинский, Епифанов, Фаворский, Фомина, Хижинский, Кон-

---

[1] Michael Shepherd. Master Woodentter Favorsky at grosvenor gallery. — «Arts Review», 1962, numb. 13, p. 11.

стантинов, Кукрыниксы, Лебедев, Маркевич, Маврина, Сойфертис. При том обилии фактических сведений, не лишенных, правда, ошибок и важных упущений, которые приведены в аннотациях к каждому художнику, общая характеристика советской графической школы малоубедительна.

Не говоря уже о том, что сам издатель в предисловии к книге обронил по нашему адресу ряд несостоятельных упреков, вроде того, что графический рисунок у нас «находится еще в младенчестве», но и вступительная статья к советскому разделу не кажется нам удачной. В частности, явно недооценена книжная гравюра. А то, что ее возникновение отнесено к 1950 году («после 1950 года заявили о своем появлении несколько первоклассных граверов, таких, как Кравченко, Юдовин, Сахновская, Бриммер, Константинов, Пиков и самый блистательный из них Фаворский»), хочется объяснить досадной опиской. Нельзя же писать о советской графике, не зная того очевидного факта, много раз зафиксированного и в советской и, как уже мог представить себе читатель нашего обзора, в иностранной литературе, что возрождение русской гравюры относится к самым первым годам революции.

Тем большее удовлетворение вызывает в этой связи последний труд известного немецкого графика и теоретика книжного искусства Альберта Капра «Книжное оформление» (Albert Kapr. Buchgestaltung. Verlag der Kunst, Dresden, 1963).

Капр не раз обращается к примеру Фаворского, говорит ли он о гравюре в книге, пишет ли об иллюстрации, дает ли краткий очерк советской графической школы: «Деревянная гравюра была заново счастливо открыта Фаворским и Кравченко в Советском Союзе, Карл Рессинг и Клемке плодотворно использовали ее возможности в Германии». И главным здесь считает Капр то, что эти мастера учли язык техники и материала и при оформлении книги. Он излагает также многие положения статьи Фаворского «Шрифт, его типы и связь иллюстраций со шрифтом», справедливо говоря, что эти мысли «показывают ту многогранность Фаворского, которая и по сей день является современной и достойной изучения».

«Прекрасные гравюры Фаворского, — пишет А. Капр, — принадлежат к самым значительным работам нашего столетия в этой области . . . Трудно и не прямолинейно восприятие литературного произведения Фаворским. Его не удовлетворяет повторять изобразительными средствами сказанное в тексте». И тут, соглашаясь с М. Алпатовым в том, что «отказ от иллюзорного правдоподобия позволил художнику включить в каждое свое произведение широкий круг явлений, вскрыть их внутреннюю связь», Капр интересно развивает эту мысль: «Отчасти такой метод заимствован у кино, — замечает он, — когда одно изображение переходит в другое, как в иллюстрациях Фаворского к пушкинскому «Домику в Коломне», где есть гравюрка, в которой поэт свою рифму заставил звучать как марширующих солдат». Другие листы Фаворского, по мнению А. Капра, тоже несут выразительную пластическую идею.

И последнее, на чем мы остановим внимание, это заключительные страницы капитальной монографии о Гюставе Доре известного швейцарского искусствоведа Конрада Фарнера[1].

Прощаясь с Доре, он справедливо говорит о необыкновенном развитии в XX веке оригинальной гравюры и называет ее виднейших современных представителей: швейцарского мастера Имре Рейнера, немецкого — Карла Рессинга, англичан — Дэвида Гилла, Дэвида Джонса, Лейнтона Ламба, французов — А. Симеона и Рене Бен-Суссана, австрийца Акселя Лескошека, мастеров ГДР — Вернера Клемке и Вольфганга Вюрфеля и ряд других.

Но основное место в современной гравюре К. Фарнер отводит советским художникам: «В Советском Союзе гравюра обрела свое значение с особенной силой и оказала далеко идущее воздействие. Все они: М. Пиков и Дмитрий Митрохин, Г. Ечеистов, А. Гончаров, Л. Ильина, А. Кравченко, Юдовин — довели графическую технику до новых высот

---

[1] Konrad Farner. Gustave Doré der industrialisierte Romantiker. B. I. Verlag der Kunst, Dresden, 1963, S. 318–320.

мастерства. А работы самого сильного из них Владимира Фаворского должны быть причислены к величайшим произведениям иллюстрационного искусства».

И здесь К. Фарнер приводит слова Имре Рейнера о Фаворском из книги того о гравюре[1]: «Виньетки Фаворского восхищают, словно византийские эмали, редким композиционным даром владения маленьким пространством и поражают нас необыкновенным (И. Рейнер даже употребляет тут выражение — монастырским) терпением, которого требует материал при создании значительного художественного произведения. В Фаворском я вижу результат благородной традиции в сочетании с особым оригинальным видением».

«Это суждение, — говоря словами К. Фарнера, — одного мастера по отношению к другому является красноречивым доказательством нового художественного совершенства, которого достигла в наше время гравюра. Не является случайностью, что советское книжное искусство использует эту технику самым блестящим образом, так как гравюра отличается широтой образного воздействия и дает возможность помимо тонкости и оттенков рисунка сделать массовую продукцию, что отвечает потребностям культуры нового социалистического общества. Таким образом, книжная иллюстрация обращается к всеобъемлющей социальной реальности, ничего не теряя в художественной ценности».

Во всем этом Конрад Фарнер, разумеется, прав, но с ним трудно согласиться, когда он тут же возвращает нас к Гюставу Доре, называя его чуть ли не «отцом сегодняшней советской книжной иллюстрации». Вряд ли именно знаменитый французский иллюстратор определяет традиции советской графики.

И если говорить о Фаворском, то здесь следует возразить и другим иностранным авторам, сближают ли они нашего мастера с Томасом Бьюиком, или с последователями Блейка, или, как мы только что видели, с Доре. Больше прав А. Капр, когда он видит в работах Фаворского воздействие новгородских иконописцев, греческой вазописи, мастеров итальянского Возрождения. К этому можно добавить, что Фаворский не остался безразличен и ко всем последующим завоеваниям пластических искусств. Но главное, что определяет его значение в нашем сознании, — то, что его оригинальный и сильный талант глубоко современен.

Заканчивая наш, по необходимости краткий обзор[2], приходится все же признать, что для зарубежного читателя, как заметил один английский автор, «история русской иллюстрации двадцатого века еще только открывается».

Ю. МОЛОК

---

[1] Imre Reiner. Holzchnitt-Holztich. Verlag Zollikofer (Switzerland), 1947, S. 17.

[2] *От автора*. Собирая в течение ряда лет материалы для настоящего обзора, я встречал неизменный интерес к своей работе со стороны Владимира Андреевича Фаворского. Обзор был закончен к концу 1963 г., и в нем, естественно, не могла быть учтена литература самого последнего времени. Упомянем только, что летом 1964 г. Фаворский был избран членом-корреспондентом Академии искусств в Берлине, что в том же году был опубликован каталог крупнейшего зарубежного собрания русской графики («150 Jahre Russishe Graphik 1813—1963. Katalog einer Berliner Privatsammlung». 1964), в котором работы Фаворского представлены с исключительной полнотой. Наконец, выставки памяти В. А. Фаворского были показаны в 1965 г. в Вене и Лейпциге.

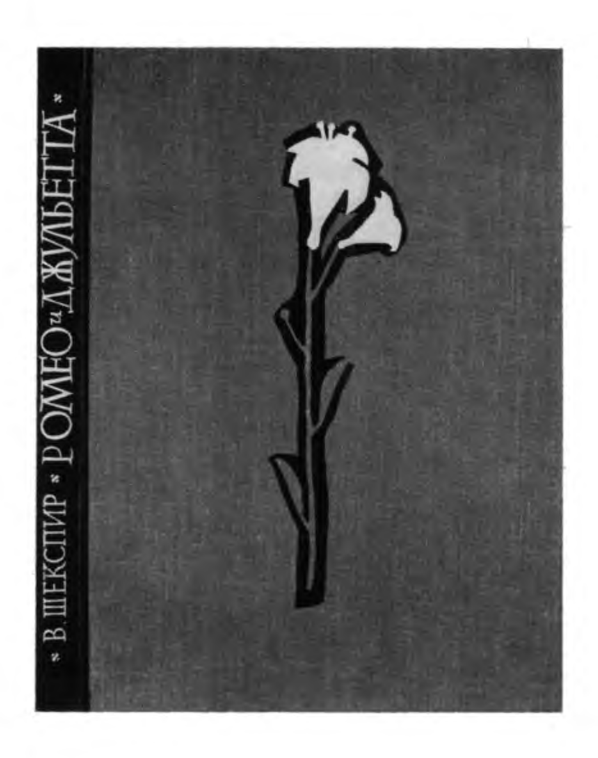
2

заметки о книгах

А. ЧЕГОДАЕВ.
О. СЕМЕНОВ, М. КИСЕЛЕВ.



РИСУНКИ К ВЕЛИКОЙ ТРАГЕДИИ



Д. А. Шмаринов. Переплет. М., Детгиз, 1963

В 1963 году Издательство детской литературы выпустило в свет превосходно напечатанную книгу — трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник и с иллюстрациями и оформлением Д. А. Шмаринова. Уже до выхода этой книги было ясно, что Детгиз предпринял одно из самых значительных и самых интересных художественных изданий последнего времени. И в истории шекспировской иллюстрации, и в практике издания классической литературы для детей, и в развитии современной советской книжной графики, и, наконец, в творческой биографии Д. А. Шмаринова эта книга сразу же заняла важное и видное место — и своей новизной, и глубиной и серьезностью решения трудной и сложной задачи, стоявшей перед художником, и своим художественным качеством.

Шекспира иллюстрировало множество живописцев и графиков разных стран и разных веков. Но «Ромео и Джульетте» не везло: мало к какой из пьес Шекспира было сделано столь много иллюстраций (и еще больше картин на темы этой трагедии) и в то же время подавляющее их большинство было во всех отношениях неудачным. Так, например, среди широко известных, необычайно изобильных иллюстраций к Шекспиру сэра Джона Гилберта, английского рисовальщика второй половины XIX века, иллюстрации к «Ромео и Джульетте» оказались одними из наихудших, и, пожалуй, именно в них Гилберт собрал воедино все недостатки художников, без всякого на то права осмеливавшихся касаться края плаща Шекспира. По иллюстрациям Гилберта можно хорошо понять, как много всевозможных штампов засорило глаза читателей шекспировских изданий прошлого, да и нынешнего века. Гилберт посвятил большинство своих рисунков изображению кормилицы Джульетты, аптекаря, слуг, поданных им в духе плоского викторианского натурализма, не заинтересовавшись ни высоким гуманистическим смыслом трагической любви Ромео и Джульетты, ни философской глубиной драматического конфликта чистой человечности чувства и тупой инерции старых предрассудков. Ничто из этих как будто бы очевидных признаков шекспировской трагедии не затронуло его воображения. Ему следовало бы совсем воздержаться от изображения главных героев пьесы, столь ему чуждых и непонятных. Он все же вывел их на сцену, но у него получились лишь сладкие и пустые маски, как две капли воды похожие на добродетельных положительных героев и героинь Диккенса, а не на живых людей Шекспира. В глухую пору упадка английского искусства во времена «Викторианской эры» трудно было бы ожидать понимания Шекспира, всем своим существом противоположного викторианским вкусам.

Если даже английские иллюстрации XIX века к «Ромео и Джульетте» были столь неудачными, то не приходится удивляться тому, что многочисленные немецкие рисунки и картины того же времени на сюжеты из этой трагедии дошли до совершенно чудовищной пошлости, которая могла бы казаться смехотворной, если б не звучала как кощунство. Разные почтенные академические немецкие (или австрийские) живописцы и иллюстраторы, вроде Карла Беккера, Ганса Макарта или Фердинанда Пилоти, на все лады искажали Шекспира, явно его и не читавши и превращая Ромео из шестнадцатилетнего мальчика, каким вывел его Шекспир, в здоровенного, наглого сорокалетнего детину с лихо закрученными



Д. А. Шмаринов. Титульный разворот. М., Детгиз, 1963

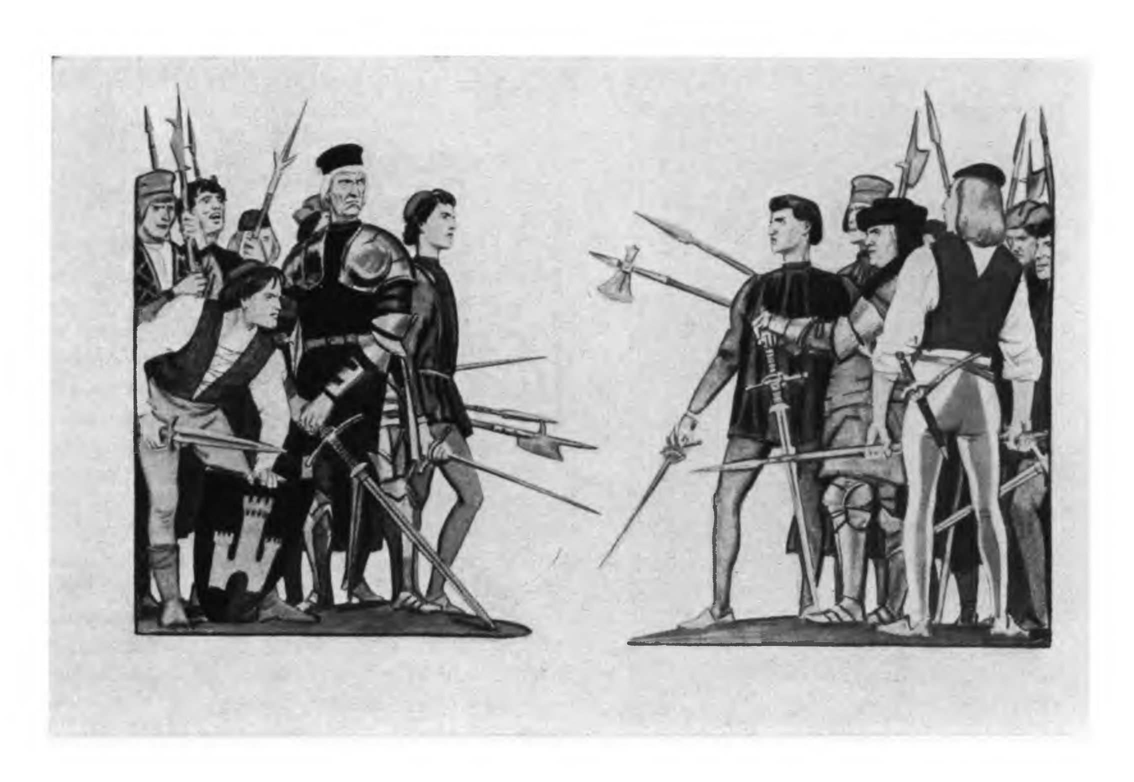
усами и черной бородой, а Джульетту — в не менее толстую и вульгарную молодящуюся даму в пышном наряде во вкусе Второй империи.

Непостижимо, как могла даже у таких беззастенчивых людей подняться рука на самые нежные, самые трогательные, самые печальные из образов Шекспира!

К сожалению, «наследие» старых иллюстраций к «Ромео и Джульетте» на девять десятых состоит из произведений подобного рода. Свою долю в него вложили и Форд Медокс Браун, предшественник прерафаэлитов, и Константин Маковский, и многие другие художники.

Лишь очень немногое противостояло этому наваждению в европейском и американском искусстве XVIII—XX веков. Сделанные в самом конце XVIII века для «Бойделловской галереи» картины Джона Опи и Джеймса Норскота, несомненно серьезные и полные уважения к Шекспиру, были, однако, недостаточно сильными. Первоклассный реалистический портретист Опи всегда был не слишком удачлив в сложных картинных композициях, а Норскот, умно и тонко говоривший об искусстве, в своих собственных творениях отдавал дань манерности, характерной для многих английских художников его времени. Театр Шекспира воспринимался ими еще довольно внешне. Немногим дальше пошел в своем «Прощании Ромео и Джульетты» Ф. Гайец, итальянский живописец романтической эпохи: он не смог удержаться от сентиментальности и идеализации, обычных для итальянских романтиков, изменивших как правдивости, так и мастерству своих великих предков.

Только в XX веке трагедию о Ромео и Джульетте стали иллюстрировать глубже и сильнее. Но это были чаще всего единичные гравюры или рисунки в собраниях сочинений Шекспира. Художники выбирали сцену прощания на балконе с одной фигурой Джульетты (как у Рокуэлла Кента), или с обоими героями (как у А. Д. Гончарова), или сцену поединка Ромео и Тибальта (у Ф. Д. Константинова в однотомнике избранных пьес Шекспира). Естественно, что такие одиночные иллюстрации не могли решить задачу раскрытия всего образного богатства трагедии. Из очень редких попыток создать целый цикл иллюстраций к «Ромео и Джульетте» самой интересной оказалась выполненная незадолго до Великой Отечественной войны дипломная работа



Д. А. Шмаринов. Разворотная иллюстрация

Е. М. Родионовой — небольшая серия литографий, на которой лежит печать душевной тонкости, унаследованной художницей от своего отца и учителя — М. С. Родионова.

Шмаринов должен был считаться лишь с очень немногим из всего выше перечисленного. В значительной степени ему пришлось работать на свободном месте. Это затруднило его работу и в то же время сделало ее еще увлекательнее.

В своей серии рисунков к «Ромео и Джульетте» он создал ряд сцен, ставших не только самым сильным и самым ярким зрительным воплощением образов великой трагедии среди иллюстраций и картин, когда-либо сделанных на ее темы, но и превосходных самих по себе, глубоко и ярко решающих одну из труднейших задач, могущих встать перед художником-иллюстратором.

К числу этих лучших рисунков серии, как мне кажется, следует отнести фронтиспис (обнявшиеся Ромео и Джульетта на черном фоне входа в каменной стене); двухстраничный разворот — два враждебных рода, Монтекки и Капулетти; сцена первой встречи Ромео и Джульетты на празднике Капулетти; Меркуцио и Бенволио на площади; два больших страничных «портретных» изображения Ромео и Джульетты; сцена у брата Лоренцо; сцена на рассвете в комнате Джульетты; Ромео и Джульетта (одни) в склепе; к этим страничным иллюстрациям нужно прибавить не менее десятка прекрасных заставок (например, к третьей сцене первого акта — Джульетта с матерью и кормилицей — или к первой сцене четвертого акта, ко второй сцене того же акта или ко всем трем сценам пятого). Можно было бы добавить и еще ряд рисунков такого же высокого качества. Их более чем достаточно, чтобы определить собой общий уровень серии и общий облик книги.

Шмаринов не только отказался от всех традиционных, часто нелепых и чуждых Шекспиру шаблонных схем, но вообще, пожалуй, первым из художников, иллюстрировавших «Ромео и Джульетту», прочитал текст Шекспира внимательно и со всей той подлинно научной объективностью и точностью, какая давно уже стала свойственной всем лучшим советским художникам-иллюстраторам от Фаворского до Дубинского. Эмоциональная взволнованность и драматическая напряженность художественных образов рождается в таких случаях не от поспешных субъективных впечатлений, а от глубокого знания всех реальных



Подозревая, что мы были в доме,
Заразою чумною пораженном,
Вход запечатав, задержала нас.
Так в Мантую попасть не удалось нам.

БРАТ ЛОРЕНЦО

Но кто ж отвез мое письмо Ромео?

БРАТ ДЖОВАННИ

Его послать не мог я, вот оно;
Я не нашел, с кем возвратить тебе, —
Так все боялись роковой заразы.

БРАТ ЛОРЕНЦО

Жестокий рок! Клянусь я нашим братством,
Письмо то было чрезвычайно важно,
И то, что не доставлено оно, —
Грозит большой бедой. Ступай же, брат,
Сыщи железный лом и прямо в келью
Мне принеси.

БРАТ ДЖОВАННИ

Брат, принесу немедля.
(Уходит.)

БРАТ ЛОРЕНЦО

Мне одному пойти придется в склеп.
Джульетта через три часа проснется.
О, заслужу я горькие упреки,
Что не сумел Ромео известить!
Но в Мантую опять я напишу,
Ее же в келье у себя я спрячу.
О, бедный труп живой в гробнице мертвых!
(Уходит.)

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

КЛАДБИЩЕ. СКЛЕП КАПУЛЕТТИ

Входят Парис и его паж, несущий цветы и факел.

ПАРИС

Дай факел, мальчик. Отойди подальше.
Иль нет, — задуй, а то меня увидят.
Ступай же в чащу тисовых деревьев,
Ложись там и к земле приникни ухом,
Так, чтоб малейший шаг по этой почве,
Нетвердой, рыхлой от рытья могил,
Услышал ты; тогда погромче свистни —
Я буду знать, что кто-нибудь идет.
Дай мне цветы. Исполни, что сказал я.

ПАЖ (в сторону)

Мне страшно оставаться одному на кладбище, но все же я решусь.
(Уходит.)

167

Д. А. Шмаринов. Заставка и полосы набора

признаков времени и места, всех особенностей характеров литературных героев и динамики действия и, главное, от действительного сочувствия судьбе героев и интереса к их живым человеческим качествам. Настоящий художник никогда не сможет превратиться в бесстрастного свидетеля, «добру и злу внимая равнодушно», — не случайно хорошим художникам никогда не удается скрыть свое личное отношение к литературным героям. Фаворского никак не могли увлечь характеры, скажем, Гонерильи и Реганы в «Короле Лире», и Шмаринов остался довольно равнодушен к образам родителей Ромео и Джульетты, графа Париса или Тибальта: рисунки, где эти персонажи трагедии занимают большое место, получились явно хуже, лишь нейтрально заполняя интервалы между яркими и сильными рисунками. Но в этих ярких и сильных рисунках оказалась заключенной вся история любви и смерти Ромео и Джульетты, и именно это предопределило удачу всей книги в целом. По моему глубокому убеждению, никакие формальные совершенства не смогли бы придать увлекательность и интерес изображению того же графа Париса, которого и Шекспир сделал бесцветным ничтожеством как контраст Ромео. Поэтому, как мне кажется, в серии Шмаринова оказались очень верно и мудро расставленными нужные акценты, и ни один читатель этой книги не спутает главное с второстепенным.

Шмаринов верно понял и определил основной поэтический и гуманистический смысл трагедии — восстание живого, глубокого и чистого человеческого чувства против косной, неподвижной инерции средневековых предрассудков, против бездушной и враждебной всему живому среды, окружающей Ромео и Джульетту. Выражению этой основной идеи хорошо служит даже и тот эмоциональный контраст, какой получился в этой книге между холодными, бесстрастными рисунками с отцом и матерью Джульетты, с ее кормилицей или Парисом и, с другой стороны, ярко и приподнято драматическими рисунками основной лирической и героической темы.

О своем замысле Шмаринов сказал так: «В «Ромео и Джульетте» мне хотелось подчеркнуть лирический план, прочитав трагедию как любовь двух детей — Джульетты, которой нет еще 14 лет, и Ромео, мальчика 16—17 лет, в страшном, враждующем мире. Эту тему я и взял для фронтисписа: на черном фоне средневековой архитекту-



Д. А. Шмаринов. Иллюстрация

ры два тонких силуэта детей, обнимающих друг друга». Так же как до Фаворского никто из художников не догадался изобразить Гамлета коренастым, плотным белокурым датчанином, каким его описал Шекспир, так и Шмаринову, по-видимому, принадлежит честь первого внимательного прочтения «Ромео и Джульетты», — предшествующим иллюстраторам всегда хотелось повысить возраст героев трагедии по меньшей мере вдвое, а чаще — втрое! Но от такого верного прочтения Шекспира бесконечно усиливается героический пафос бунта Ромео и Джульетты, только что вступающих в жизнь, против тяжелой и мощной, но обреченной на поражение враждебной общественной среды. Молодость и нежность шмариновских Ромео и Джульетты только подчеркивают величие их духа.

Шмаринов заставляет все время помнить, что перед глазами зрителей проходят иллюстрации не к роману или повести, а к трагедии. Поэтому композиция рисунков неизменно дает крупные фигуры на первом плане с далеким архитектурным фоном или в скупо намеченном интерьере. Если не считать двух «портретов» Ромео и Джульетты, все фигуры находятся в движении и действии, и этой динамике движения и жеста — то скупой и размеренной, то порывистой — точно отвечает все более нарастающий темп драматического напряжения в череде идущих друг за другом иллюстраций. И выбор, и расположение иллюстраций строго соответствуют ритму и темпу развертывания событий трагедии.

Стоит сравнить эту ненавязчивую, но ясно ощутимую железную логику построения серии иллюстраций с сумбурным, совершенно случайным набором рисунков к «Ромео и Джульетте» сэра Джона Гилберта, по которому даже догадаться нельзя, о чем идет речь в пьесе, чтобы воочию представить себе один из основных законов, управляющих подлинно целостным единством художественно оформленной книги.

Строгая и ясная архитектоника книги Шмаринова находится в гармонии со столь же строгой простотой художественной формы. Человеческие фигуры выступают выверенным силуэтом на фоне неба или стены, в них нет никаких отвлекающих внимание подробностей костюма, ничего лишнего в интерьерах; их ритмическая упорядоченность и конструктивность сродни монументальной живописи. Для иллюстраций к «Ромео и Джульетте» естественно было в некоторой мере (никогда не переходя к прямому подражанию) вдохновиться манерой старых итальянских мастеров, и за вполне современной, свойственной XX веку реалистической формой там и здесь проскальзывают воспоминания о Пьеро делла Франческе, Мантенье или Боттичелли. Черты итальянского кватроченто не наложены на чуждый их природе стиль другого времени, а словно впитаны в себя самим духом шмариновских иллюстраций. Они дают острое и верное ощущение времени и места и даже, быть может, точнее — «местного колорита» Вероны и Мантуи, где происходит действие трагедии. Но драматизм этих рисунков не мог родиться в эпическом строе образов раннего итальянского Возрождения: это драматизм шекспировский, и, глядя на сцену пробуждения Джульетты в склепе, или на сцену прощания на рассвете, или на поставленные лицом к лицу два знатных враждующих рода, нельзя ошибиться в их шекспировском духе и принять за иллюстрации к Боккаччо или Банделло.

Соединить Италию Ромео и Джульетты с Англией Шекспира всегда было самой трудной задачей для художников, иллюстрировавших итальянские драмы и комедии Шекспира. В исто-

рии шекспировской иллюстрации очень мало удачных решений этой задачи. Да не так много их было и в театральных постановках Шекспира, хотя именно здесь перед глазами Шмаринова было одно из самых классических и блестящих художественных воплощений шекспировской Италии: оформление «Двенадцатой ночи» Фаворского. Шмаринов сумел естественно и просто соединить итальянские костюмы, пейзажи, человеческие типы с шекспировской психологией, шекспировскими контрастами характеров, шекспировским противоборством страстей и желаний. Но и Италия и Шекспир увидены им глазами нашего времени.

Только побывав на родине Шекспира, в Англии, и на родине Ромео и Джульетты, в Италии, решился Шмаринов взяться за иллюстрации шекспировской трагедии. Он не мог удовольствоваться репродукциями и фотографиями, хорошо зная, как непомерно искажают они представления и о природе и об искусстве чужеземных стран, приводя доверчивых художников к самым плачевным заблуждениям и ошибкам. Для его реалистического метода нужно было впитать в себя самый воздух, пластику земли и цвет небес Италии и Англии, чтобы решиться рассказать другим о героях Шекспира. И на самом деле эти путешествия оградили Шмаринова от какого бы то ни было налета музейной стилизации, лежащего тяжелым грузом на плечах столь многих художников-иллюстраторов прошлого и настоящего времени. Он смотрел и читал много книг, прежде чем начал работать, но обошелся без копирования старинных увражей. Италия и Англия во всей их живой реальности стали надежным фильтром для любых декоративных излишеств и археологических увлечений.

Для Шмаринова это представлялось особенно важным потому, что он впервые в жизни брался за иллюстрации к нерусскому писателю. Правда, он обратился к Шекспиру после того, как с честью преодолел такие вершины, как «Война и мир», или «Преступление и наказание», или «Герой нашего времени». Но он справедливо расценил глубокое различие, какое должно быть в способах и приемах художественного истолкования русской литературы XIX века и литературы позднего Возрождения. И хотя он опирался в работе над Шекспиром на весь свой огромный опыт художника — иллюстратора русских классиков, все же он смело перестроил привычный язык тонально-пространственной иллюстрации, выполненной углем и черной акварелью, на язык гораздо более обобщенный, относительно более условный и декоративный, сохраняющий неприкосновенными свои реалистические принципы, но считающийся с совершенно новыми и иными художественными задачами, рожденными иным строем литературных образов, иным характером литературного жанра, иными принципами оформления книги.



Д. А. Шмаринов. Иллюстрация

Потому что не надо забывать того, что Шмаринову не только в первый раз пришлось работать над иллюстрациями к писателю другой страны и другого времени и к тому же для издания, предназначенного для детей, но что именно к этому времени он стал испытывать необходимость некоторых важных изменений в выработанном им в 30-е годы художественном языке. Советская графика к концу 50-х и началу 60-х годов вступила в новую фазу своего реалистического развития; можно сказать, что рисунки Шмаринова к «Ромео и Джульетте» стали одним из наиболее ярких и удачных примеров этого нового этапа художественных исканий, сохранившего все лучшее и важнейшее из предшествующих художественных открытий книжной графики 30-х — начала 50-х

годов, но расставшегося с некоторыми отжившими свое время условиями и приемами работы над книгой.

В своих рисунках к «Ромео и Джульетте» Шмаринов полностью применил все разработанные им ранее с таким мастерством принципы психологической характеристики образов героев книги даже столь характерные для него «портретные» характеристики; он оставил ту же точность жеста и экспрессию действия. С особенной сердечной заинтересованностью он отдался работе над столь им излюбленными и столь ему удающимися лирическими юношескими образами, и его Ромео и Джульетта с полным основанием могут быть включены в ряд его высших удач. Он сохранил даже и ту свою особенность, что отрицательные герои ему удаются, как правило, гораздо меньше, чем положительные! Но он отказался здесь от построения пространства тональными отношениями, успешно заменив его пластической и ясной силуэтно-пространственной системой; он сделал не черные, а цветные рисунки; он целиком выполнил все оформление книги (чего раньше не делал), начиная с суперобложки и переплета и до шрифтовых шмуцтитулов и многочисленных изящных и тонких концовок, — в образное решение книги у него включились все элементы книжного оформления, насыщенные и декоративным вкусом и прозрачной и тонкой символикой. И геральдические львы, закованные в броню руки с мечами или белые лилии в рисунке на многоцветной суперобложке, и аккомпанирующие действию трагедии концовки, подчеркивающие самые существенные приметы, так сказать, «вещественного обрамления» этого действия, будь то маскарадная маска, или склянка с ядом, или окровавленный меч, или могильный заступ — все это необычайно обогащает художественный облик книги, вместе с иллюстрациями создавая ее сложное и богатое и в то же время простое и гармоническое единство, достойное Шекспира.

А. ЧЕГОДАЕВ



КНИГИ БОРИСА МАРКЕВИЧА

Борис Анисимович Маркевич — художник, обладающий оригинальным графическим почерком. В его лучших работах есть чувство стиля, законченность, цельность — черты, которые заставляют говорить о нем как о мастере сложившемся, мастере, имеющем свое собственное творческое лицо.

У Маркевича, как у каждого художника, есть работы более и менее удавшиеся, но, несмотря на это, почти все они отличаются высоким графическим мастерством. Маркевич всегда подходит к книге, к ее содержанию и стилю вдумчиво и серьезно. Его рисунок — будь то подробная, повествовательная иллюстрация, легкий, контурный набросок или же шаржированная, нарочито «небрежная» зарисовка — прежде всего добротен. Видно, что качество и культуру графического исполнения Маркевич считает определяющим в работе художника.

В работах Маркевича есть та редкая для наших иллюстраторов договоренность и определенность, которые наряду с заостренной характерностью и тщательностью графической отделки являются главными определяющими его стиля.

Все эти качества могут быть выработаны только в результате неукоснительной требовательности художника к самому себе и большого труда; и поэтому не удивительно, что многолетняя работа над иллюстрацией предшествовала первому значительному произведению Маркевича, свидетельствующему о том, что он нашел себя как художник, — оформлению поэмы Блока «Двенадцать».

Для поэмы Блока Маркевич выполнил эскиз обложки, титульного листа и иллюстрацию, которая была повторена в новом варианте в 1962 году. Несмотря на то, что и обложка и иллюстрация стилистически неразрывно связаны друг с другом, порознь они выявляют два направления, по которым пошло развитие художника.

Композицию иллюстрации Маркевич строит фризообразно, организует ее стремительным ритмом и четким контуром. Разбивая композицию на две группы, он добивается драматического звучания рисунка: первая группа неудержимо шагает вперед, движение второй приостановлено фигурой стреляющего красногвардейца. Графический образ Маркевича очень точно и непосредственно соответствует поэтическому образу Блока. Рисунок отличается большой обобщенностью, отсутствием повествовательности. Это не обыкновенная иллюстрация в общепринятом смысле слова, а скорее пластический образ поэмы. По своему графическому решению, по содержательности и многозначительности он мог бы предварять поэму и быть расположенным на обложке.

В другой своей работе, в оформлении книги Бориса Лавренева «Сорок первый» (1958), художник уже прямо и непосредственно прибегает к этому приему. Он выносит обобщенный и романтически приподнятый образ героини на переплет. То же самое мы наблюдаем и в удачном оформлении сборника «Австралийские рассказы», где фигуры крестьян в широкополых шляпах тисненные на переплете.

Стремясь предпослать книге обобщенный, повествовательный образ, Маркевич всегда учитывает специфику иллюстрируемого произведения: его стиль, его эмоциональную настроенность.

В оформлении романа Аббата Прево «Манон Леско» (1962) художнику удалось передать утонченную лиричность, поэтическое обаяние, присущее этому выдающемуся произведению французской литературы XVIII века.

На переплете Маркевич задумал изобразить центральные персонажи произведения, кавалера де-Грие и Манон. Они должны были быть теснены на твердом картоне. Это продиктовало специфику художественного решения данной композиции. Фигуры почти силуэтны, тени передаются заливкой черной и терракотовой краски.

Однако в процессе производства переплет был заменен мягкой обложкой, что нарушило замысел художника и, конечно, не способствовало органической связи оформления и иллюстраций в тексте.

Маркевич создал несколько вариантов иллюстраций. Лучшими, на наш взгляд, являются контурные перовые рисунки, к сожалению, не вошедшие в книгу. Линия в них грациозна и легка, она лишь намечает форму. Художник как бы передает ею неуловимую зыбкость образов романа.

Маркевич умеет воплощать в своих произведениях и лирические и драматические образы иллюстрируемых книг. Вместе с тем ему свойственно постоянное стремление заострить их, сделать как можно более выразительными и обобщенными. Отсюда понятно и тяготение художника к гротеску, которое проявилось при оформлении ряда книг последних лет.

Одной из таких книг является шутливо-фантастический роман Л. Лагина «Старик Хоттабыч» (1961).



Б. А. Маркевич. Эскиз иллюстрации (не пошедший вариант).
А. Блок «Двенадцать». 1962

Остроумно найден образ старого волшебника. Огромный нос, тонкие ножки, усы в форме полумесяца, неестественно длинная сказочная борода придают его облику некоторую шаржированность и гротесковость. Художник не стремится к зрительному правдоподобию. Хоттабыч Маркевича условен, как условна и сама фантазия писателя. Образ Хоттабыча варьируется художником во многих иллюстрациях-заставках, он же вынесен и на обложку.

К этой работе по своему решению примыкает и оформление новелл Анатоля Франса (1961). Художник предпослал каждой новелле по рисунку. Легкие наброски пером с нервной штриховкой, намечающей плоскость и пространство, ярко характеризуют персонажей занимательных рассказов французского писателя-сатирика.

Франс рассказывает о своих героях с лукавым юмором и присущей ему галльской иронией. И такими же предстают все эти образы в рисунках Маркевича — смешных, непринужденных шаржах.

Один из персонажей вынесен художником на обложку. Благочестивый монах с двойным подбородком и набожно поднятыми к небу маленькими круглыми глазками смиренно и в то же время упоенно нюхает цветок. Во всем его облике много благолепия, которое вместе с тем прекрасно уживается с приверженностью к земному, плотскому. Двумя пальцами, столь привычно сложенными для благословения, он придерживает тонкий стебелек резеды.

Лицо и рука даны крупным планом, они заполняют всю плоскость переплета. Средства выражения сведены к минимуму. Сочной черной линией на лиловом фоне прорисованы круглящийся контур яйцеобразной головы монаха и плоский треугольник носа, несколькими штрихами намечены рот и подбородок, белой краской выделен цветок.

Элементы композиции расположены в трех планах. Первый — черный молитвенник, служащий одновременно фоном для названия книги, второй план — это сама фигура монаха, ее рисунок подчеркивает плоскость переплета, и третий — слегка отступающая в глубину, отодвинутая в угол надпись.

Эта многоплановость, не создавая иллюзию глубины, вносит в композицию ощущение пространственности.

По контрасту с очень современным лаконичным рисунком переплета Маркевич дает несколько стилизованную под старинный шрифт золотую надпись «Nouvelles». И это в данном случае уместно, так как языку Анатоля Франса присуща

известная, чуть ироническая стилизация под образцы старофранцузской литературы.

Во всех этих работах общим является стремление Маркевича претворить в конкретных пластических образах литературные образы иллюстрируемых произведений. Вынесенные на обложку, они активнее воздействуют на читателя, чем обыкновенная иллюстрация, и вместе с тем они подчиняются задачам оформления.

Мы уже говорили о другом пути, по которому идет Маркевич в своей работе над книгой, пути, определившемся в обложке к «Двенадцати» Блока.

На красном фоне «скрутился к небу снежный прах». Его прорезает острый силуэт штыка. Художник нашел очень скупое, графически четкое и вместе с тем выразительное решение обложки. Он добивается того, что читатель при одном взгляде на книгу проникается романтической настроенностью произведения, его революционно-драматическим пафосом.

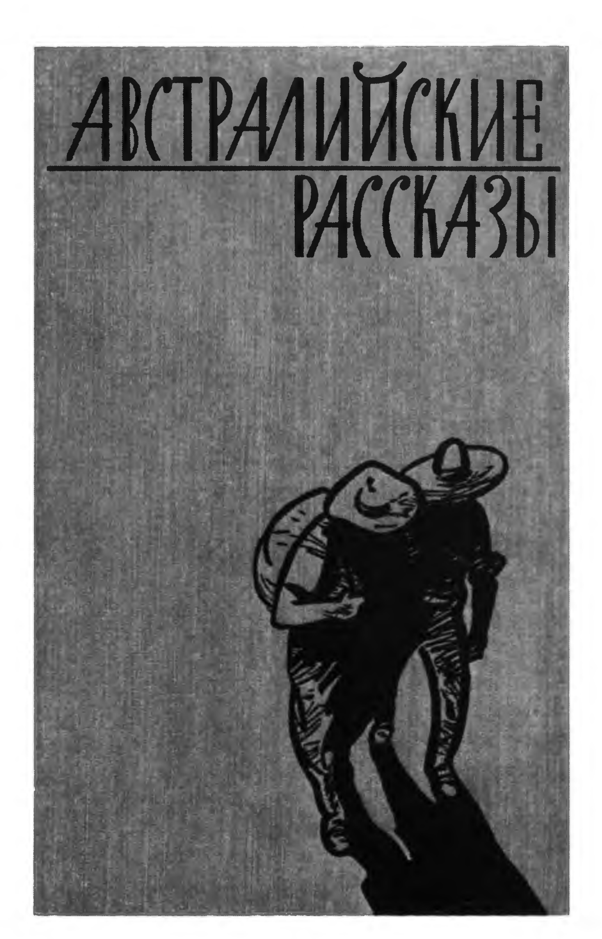
Обложка образна, но образность ее не носит непосредственно иллюстративного характера, как это наблюдалось в других работах. Художник конструирует символический образ, который путем ассоциаций вводит читателя в атмосферу поэмы.

Метод, который был найден Маркевичем в процессе работы над обложкой к поэме Блока, лег в основу ряда других его произведений, таких, как оформление «Избранного» А. Грина (1958), «Темных аллей» И. Бунина (1958). Мы видим, в частности, развитие тех же принципов в суперобложке ко второму выпуску сборника «Искусство книги» (1961). В данном случае перед Маркевичем стояли совершенно иные цели: он должен был оформить сборник искусствоведческих статей и обзоров, который носил научно-публикационный характер.

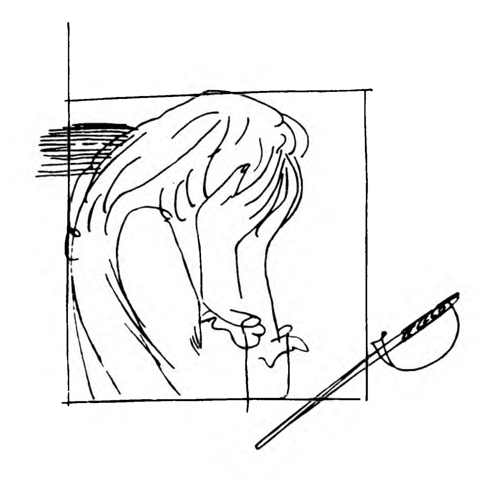
Художник мог бы ограничиться чисто оформительскими, декоративными задачами. Однако и здесь Маркевич нашел образное решение суперобложки.

На белом фоне художник расположил вытянутые серо-зеленые прямоугольники, очень похожие на чертежные линейки, и залитые красной краской силуэты кисти, карандаша, штихеля, ручки с пером. Все эти предметы сразу напоминают зрителю о труде художника, в символической форме говорят о содержании книги. Вместе с тем этот образ целиком и полностью подчинен задачам книжного оформления.

Немногочисленные композиционные элементы расположены так, что они подчеркивают основные направляющие книги: горизонталь и вертикаль.



Б. А. Маркевич. Обложка. М., Гослитиздат, 1960



Б. А. Маркевич. Эскиз иллюстрации. Аббат Прево «Манон Леско». Не издано. 1961

Вдоль корешка идет надпись «Искусство книги», четко прорисованная нервным и легким абрисом. Эта надпись отдаленно напоминает продолжение корешка на сторонках переплета у старых книг, и в то же время ее основная функция заключается в том, что своей вертикалью она держит графически обостренную цветовую композицию в правой части суперобложки.

Линия шрифта иногда утолщается, но не настолько, чтобы создавать свою особую плоскость. Надпись подчеркивает только плоскость суперобложки и тем самым соотносится с пространственным построением цветовых силуэтных фигур. Композиция в правой части пространственна, в ней три плана. Первый — перо, карандаш, кисть; второй и третий — горизонтальные и вертикальные линейки. Планы наложены друг на друга и образуют четко организованное пространство. Однако эта пространственно-выразительная фигура не прорывает поверхность суперобложки, будучи, выражаясь термином Фаворского, «плоскостной».

Этому же принципу подчинено и колористическое решение композиции. Самый резкий цвет, красный, кажется наиболее выдвинутым на зрителя. В местах пересечения серо-зеленых линеек цвет уплотняется.

Несмотря на четкую конструктивную построенность, суперобложка лишена схематизма и монотонности, что достигается ритмической организацией элементов композиции. Художник нашел и очень удачное решение для корешка. Корешок дает сразу толщину всей книге.

В целом можно сказать, что в этой работе Маркевич, идя по пути синтеза изобразительности и декоративности, создал пример по-настоящему книжного оформления.

Безусловно суперобложка сборника — значительный шаг вперед в творческом развитии художника. Она более книжна и более органична в своем решении, чем его другие, ранее выполненные работы, в ней чувствуется значительный опыт художника — оформителя книги.

Надо сказать, что, создавая оформление одной из самых своих последних книг — сборника В. Э. Мейерхольда, Маркевич явно учитывал опыт, приобретенный им в процессе работы над «Искусством книги».

В первых эскизах к сборнику Маркевич стремился найти самое прямое и непосредственное соответствие оформления и содержания книги.

На переплете он сперва хочет поместить элементы сценического оформления спектаклей Мейерхольда — разноцветные, помещенные под разными углами плоскости должны «держать» обложку



Б. А. Маркевич. Заставка. А. Франс «Новеллы». М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1961



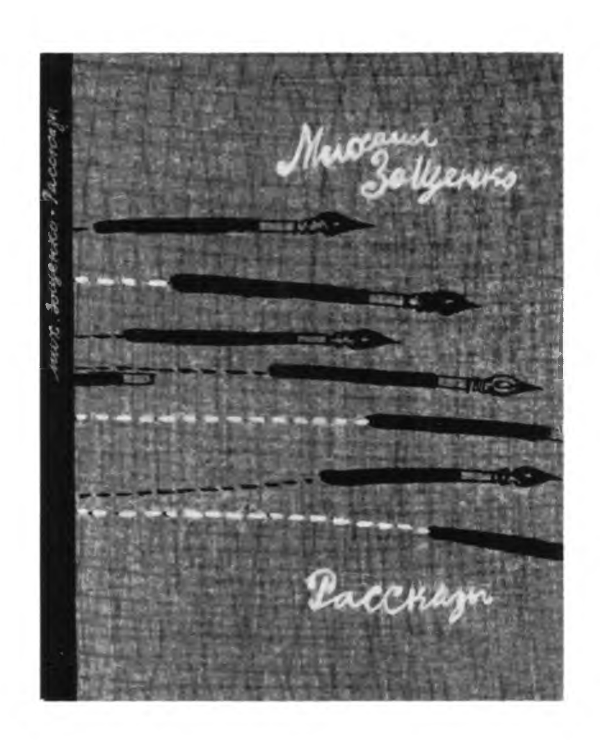
Б. А. Маркевич. Суперобложка. М., «Искусство», 1961



Б. А. Маркевич. Заставка. А. Франс «Новеллы». М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1961



Б. А. Маркевич. Переплет. Вариант эскиза к двухтомнику, 1963



Б. А. Маркевич. Эскиз переплета. Не издано. 1963



Б. А. Маркевич. Иллюстрация. М. Зощенко «Рассказы». Не издано

книги. Но потом Маркевич не без оснований отказывается от этого варианта и создает эскиз чисто шрифтового оформления. На темно-красном, матовом фоне белой краской прорисована лаконичная надпись: «Мейерхольд».

Необычный, конструктивный и нервный одновременно, шрифт надписи своим усложненным, напряженным ритмом способствует более ассоциативному и вследствие этого более тактичному и бережному соответствию оформления и содержания книги. К сожалению, это наиболее удачное, на наш взгляд, решение было в процессе работы заменено другим, гораздо менее выразительным.

Разбирая произведения Маркевича, мы видим, что, несмотря на целый ряд созданных им циклов иллюстраций, он преимущественно выступает не как иллюстратор, а как художник-оформитель книги. Однако при этом он никогда не ограничивается лишь чисто оформительскими декоративными задачами. Работая над книгой, художник пытается прежде всего создать образное ее оформление, одеть ее в такой переплет или суперобложку, который был бы тесно связан с ее содержанием, характером, стилистическим строем. Иногда, как мы уже говорили, он добивается этой цельности при помощи ассоциативной связи оформления с содержанием книги, иногда же он просто выносит на переплет какой-либо образ иллюстрируемого произведения.

Художественный язык лучших произведений Маркевича всегда четок, определенен. Характерными особенностями графической манеры мастера являются немногословность средств выражения, острота и изящество линии, конструктивность пространственных и композиционных построений.

Несмотря на то что художник уже выработал свой оригинальный графический почерк, он как каждый ищущий мастер стремится расширить диапазон своих творческих возможностей. Об этом свидетельствуют, в частности, его последние вещи — эскизы оформления сборника рассказов Михаила Зощенко (1963) и рисунки к нему, а также иллюстрации — гравюры на линолеуме к сборнику рассказов Анри Барбюса «Несколько уголков сердца» (1963). В этих вещах графическая манера Маркевича претерпевает существенные изменения. Маркевич работает здесь больше пятном, чем линейным контуром и силуэтом; в оформлении начинает заметно преобладать живописное начало. Художник явно пытается избежать подчеркнутой конструктивности. Чувствуется, что он больше всего боится впасть в манерность и рационалистичность. Пока еще рано говорить об этих работах как о новом пути в творчестве Маркевича, однако отмеченные тенденции обращают на себя внимание.

Как будет развиваться искусство художника, покажет будущее, но лучшее из того, что уже создано Маркевичем, занимает достойное место в советском книжном искусстве.

О. СЕМЕНОВ, М. КИСЕЛЕВ



3
мастера книжной графики

ЕЛ. ТАГЕР.
М. ИОФФЕ.
Т. ГУРЬЕВА.

В. Г. БЕХТЕЕВ

●

Творчество Владимира Георгиевича Бехтеева обычно связывают с 30-ми годами — порой признанного расцвета советской графики и книжной иллюстрации. Тогда появились рисунки Бехтеева к повести Лонга «Дафнис и Хлоя» и «Консуэло» Жорж Санд, обратившие на себя всеобщее внимание и сразу поставившие Бехтеева в ряд крупнейших художников книги.

Однако этому предшествовал в творчестве Бехтеева долгий путь, причем путь сложный и далеко не прямой. Начало его восходит к самым первым годам столетия, когда Бехтеев уже сложившимся человеком, офицером-кавалеристом, неожиданно оборвал начатую военную карьеру, чтобы стать живописцем. Он попадает в Мюнхен, где некоторое время учится в школе живописи профессора Книрра, сближается с начинавшими тогда русскими художниками А. Явленским и М. Веревкиной, много путешествует по Западной Европе. До 1914 года Бехтеев живет за границей, работая в качестве живописца и отчасти скульптора. Его произведения имеют успех, приобретаются рядом музеев, в частности мюнхенской «Пинакотекой». Судя по репродукциям в немецкой печати, его монументальные, декоративные полотна основывались в основном на стилистических формулах Ганса фон Маре и Пювис де Шаванна. Ничто в них не предвещает того Бехтеева, который известен нам по позднейшим акварелям и книжным иллюстрациям. Но вкус к линейно-ритмической выразительности и склонность к живописному восприятию действительности — эти два начала художественного мышления Бехтеева неизменно сопутствовали ему и в дальнейшем, хотя и менялись подчас до неузнаваемости на разных этапах его деятельности.

Первая мировая война круто повернула творческую судьбу Бехтеева. Художник спешно возвращается на родину, бросив на произвол судьбы все свои работы. Служба в армии в годы империалистической, а затем гражданской войны почти на десятилетие оторвала его от кисти. Только в 1922 году возвращается он к искусству, заняв место главного художника Московского госцирка. Здесь следует искать основу тех театральных пристрастий Бехтеева, которые впоследствии дадут себя знать в его работах иллюстратора. И, наконец, в 1923 году происходит новое рождение Бехтеева-художника, на этот раз художника-графика.

Уже первые работы Бехтеева, выпущенные издательствами «Круг», ВЦСПС, «Недра» («6-й стрелковый» М. Слонимского, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Поэзия рабочего удара» А. Гостева и др.), выполнены вполне квалифицированно, крепкой рукой мастера, с хорошей выдумкой, вкусом и чувством книги.

Они, разумеется, бесконечно далеки от неоклассицизма мюнхенского периода. Пригодился лишь архитектонический опыт мастера композиции, позволивший быстро и уверенно овладеть конструкцией печатного листа. Но особого Бехтеевского почерка в этих работах еще не чувствуется. Одна обложка строится на сложной и разорванной, чисто шрифтовой композиции, другая — на компоновке сплошь окрашенных цветовых плоскостей, третья использует броские методы плаката и рекламы. Слышатся отзвуки то Анненкова, то Родченко; индивидуальный голос художника заглушается голосами времени, эпохи, футуристическими и конструктивистскими веяниями начального периода в истории советской книжной графики.

Впрочем, этот период хождения по чужим дорогам длился недолго. Бехтеев очень скоро понял необходимость выработки собственного и чисто графического языка. Поисками этого языка и заполнена вся вторая половина 20-х годов.

Раньше всего была решена проблема «графичности» как таковой. Примечательны в этом отношении книжка Н. Дмитриевой «Чай» (Госиздат, 1926), книга В. Яна «Финикийский корабль» («Молодая гвардия», 1931) и «Огни на курганах» («Молодая гвардия», 1932). То, что художник в своих рисунках ориентируется то на традиционную восточную книжную графику, то на архаические изобразительные мотивы искусства Передней Азии, в первую очередь продиктовано самой тематикой иллюстрируемых книг (в книжках Яна в соответствии с научно-популярными задачами издания помещены даже рядом с иллюстрациями воспроизведения финикийских и древнеперсидских монет, керамики и пр.).

Но решающую роль для Бехтеева в данном случае сыграла не тематическая обусловленность, а внутренние творческие импульсы, полученные от лаконизма, обобщенности, чеканной линейности форм в искусстве Древнего Востока. Они учили чистоте и ясности графической речи, и эти уроки были прекрасно усвоены художником. Выразительность контура, образованного линией или заливкой черной либо красной туши на белом

В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. Шарль Нодье «Жан Сбогар». 1935





В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. В. Ян «Финикийский корабль». М., «Молодая гвардия», 1931



В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. В. Гюго «Собор Парижской богоматери». 1936

листе бумаги, динамика орнаментальных ритмов, порой дробно узорчатых, порой энергически скупых,— все это обличало вполне зрелое мастерство. Недаром «Финикийский корабль» с рисунками Бехтеева впоследствии переиздавался в ГДР и в Болгарии.

Тем не менее работы подобного рода составили лишь эпизод в творческом развитии художника. Следование определенному и стилизованному канону, мышление готовыми, заранее предначертанными формами оказывается ему мало свойственным.

В его художественном облике чем дальше, тем явственнее проступают черты импрессионистической непосредственности мировосприятия.

Весьма показательно то обстоятельство, что в 20-е годы, когда в советской книжной графике почти повсеместно господствует ксилография, Бехтеев остается неизменно верен перу и кисти. Ему чужда не только техника деревянной гравюры, ему чужд самый дух ксилографии — ее строгая логика, рационалистическая заданность композиции.

Среди огромного количества (свыше 50!) иллюстрированных Бехтеевым за эти годы произведений, преимущественно юношеской и приключенческой литературы, выпускавшихся на плохой бумаге массовыми тиражами, немало работ случайных, «проходных», несущих следы спешки. Но, всматриваясь в эти забытые издания, видишь, как постепенно формируется собственный графический стиль Бехтеева — артистически свободный и непринужденный (назовем хотя бы книжки Б. Шатилова «День Файзуллы», 1928; С. Заречной «Черный Том и Белая Мэри», 1930; рисунки в журнале «Борьба миров» и др.).

Окончательной кристаллизации этот стиль достигает к середине 30-х годов, когда одна за другой создаются серии иллюстраций к «Роману леди Байрон» Э. Мейн, «Мадемуазель де Мопэн» Теофиля Готье (1933; обе серии остались, к сожалению, неизданными), «Жану Сбогару» Ш. Нодье («Academia», 1934) и «Дафнису и Хлое» Лонга («Academia», 1935).

Во всех этих работах Бехтеев предстает как виртуоз быстрого и легкого перового рисунка, своего рода блестящих графических импровизаций. Импровизационность эта, понятно, лишь кажущаяся. Стоит посмотреть хотя бы, как бракует художник рисунок за рисунком, чтобы двумя-тремя, казалось бы, небрежными штрихами передать взмах смычка и изгиб фигуры скрипача, выступающего с концертом в великосветском салоне («Роман леди Байрон»). Для полутора десятка иллюстраций к «Дафнису и Хлое» Бехтеевым сделано было около 500 вариантов. Но именно в результате этого упорного и взыскательного труда и рождалась чарующая грация непринужденности.

Прелесть этих рисунков не исчерпывается изяществом почерка. Они несут в себе и меткие характеристики исторического и литературного колорита иллюстрируемой книги.

Графические миниатюры к книге Э. Мейн — псовые охоты, кавалькады всадников в цилиндрах и фраках на тонконогих кровных лошадях, филигранная паутина корабельных снастей или колесных спиц хрупких экипажей — это не только каллиграфически «виньеточные» украшения книги, но и живые приметы дворянско-помещичьей Англии начала прошлого столетия.

Знаменитый роман Теофиля Готье «Мадемуазель де Мопэн» — это изысканно-ироническое повествование о приключениях «галантной богемы» — содержит в себе одновременно культ пластики, прекрасной и совершенной формы, культ, чрезвычайно характерный для автора, будущего главаря французских «парнасцев». И Бехтееву удалось найти графический эквивалент этой сложной стилистической амальгамы романа — с помощью рисунка предельно лаконичного, исполненного лукавой недоговоренности, построенного на графических намеках, и в то же время плавного, певучего, пластически ясного. Здесь, в частности, широко применил Бехтеев свой излюбленный прием — использование разных нажимов пера, создающих игру сочными и тонкими линиями, наподобие переклички низких, виолончельных, и высоких, скрипичных, тембров.

Наиболее серьезные требования к образной содержательности иллюстрации предъявляла, естественно, повесть Лонга «Дафнис и Хлоя».

«Пастушка эта и этот козопас образуют самую прелестную, самую очаровательную пару, когда-либо созданную искусством», — так писал о шедевре Лонга Анатоль Франс. Задача художника состояла в том, чтобы уловить эту глубоко человечную и поэтическую основу поздней эллинистической буколики.

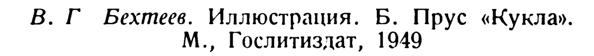
Бехтеев решил эту задачу, отвергнув традиционный путь иллюстраторов античной литературы, через стилизацию древнегреческой вазописи. Не из иллюстрированных увражей, а из живой природы черпал он материал для своих иллюстраций. Гористое побережье Греции, сквозные дубравы, в которых пасутся стада коз и овец, мирный очаг пастушеского дома, простодушные полудетские любовные игры юных героев — таков тот мир, который встает в легком и прерывистом



В. Г. Бехтеев. Фронтиспис. Жорж Санд «Консуэло».
М., Гослитиздат, 1949



В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. Лонг «Дафнис и Хлоя». 1935



В. Г Бехтеев. Иллюстрация. Б. Прус «Кукла». М., Гослитиздат, 1949



линейном ритме рисунков Бехтеева. И именно потому, что в них нет музейно-античной стилистики, археологического античного реквизита, в них оживает подлинный дух античности, появляются свет и воздух, начинает звучать та наивная и безыскусная мелодия, которая по сей день покоряет читателей бессмертной идиллии.

Одновременно с опубликованием «Дафниса и Хлои» в том же издательстве «Academia» появляется «Консуэло»; и если повесть Лонга утвердила за Бехтеевым репутацию мастера перового рисунка, то роман Жорж Санд в равной мере свидетельствовал о замечательном владении им средствами черной акварели.

Надо полагать, что обращение к тональной живописной иллюстрации было в значительной мере связано с романтическим характером произведения. Уже в рисунках пером к «Жану Сбогару» Шарля Нодье для передачи того мрачного колорита, которым «таинственный Сбогар» пленял пушкинскую Татьяну, Бехтеев с помощью легкой растушевки вводит элементы живописности.

А вслед за «Консуэло» и «Собор Парижской богоматери» Гюго (1936), и «романтический» Бальзак — «История тринадцати» (1937)— иллюстрируются Бехтеевым в технике черной акварели.

Выбор этих произведений не случаен для художника. Напряженный пафос романтической литературы, накал душевных страстей, интригующая атмосфера тайны — все это находит сочувственный отзвук и верную интерпретацию в столь же эмоциональном и взволнованном строе его иллюстраций.

Резкие контрасты света и тени приобретают доминирующее значение в листах Бехтеева. Пламя свечи, отбрасывающей черную тень в иллюстрации «Консуэло и Фридрих Великий», горящие факелы, борющиеся с ночной мглой на площади перед собором Парижской богоматери, свет, вырывающий из мрака за решеткой зловещее лицо монахини («История тринадцати»), фигура убегающей по темной улице женщины, застигнутой снопом света из раскрытой настежь двери (там же), — таковы бесконечные вариации, в которых развертывается этот непрекращающийся поединок черного и белого.

Если искать обобщающее определение для этой манеры Бехтеева, следует обратиться к понятию театральности. Да, романтический театр с его эффектами вспоминается в первую очередь при взгляде на эти акварели. Характерно, что мы почти не встречаем здесь изолированных портретов, хотя в трактовке таких образов, как старый музыкант Порпора («Консуэло»), решенный сложно

и тонко, или Квазимодо («Собор Парижской богоматери»), Бехтеев достигает острой выразительности. Но раскрываются эти характеры не в статике портретного, а в динамике сюжетного изображения, в неожиданных и драматических ситуациях; мизансцены включают в себя бурный диалог, строятся на резких психологических столкновениях. Усилению драматической напряженности служат и специфические композиционные решения: перенесение центра композиции в угол листа, диагональное построение, которое сообщает особый динамизм и напряженность изображаемому действию. В то же время Бехтеев любит замыкать лист человеческой фигурой со спины, показанной на первом плане. В результате сцена отъединяется от зрителя незримой чертой, наподобие театральной рампы, и приобретает своеобразное единство и замкнутость.

Есть, однако, в иллюстрациях Бехтеева и другая особенность, связанная не столько с театрализованной поэтикой романтизма, сколько с живописным ви́дением мира, присущим художнику.

Это проявляется прежде всего в колористической прелести его акварелей как цветных, так и черных. В последних размывы черной акварели, сложная градация переходов к серому и белому рождают редкостное по богатству тональностей чисто живописное впечатление.

Но еще существеннее то значение, которое художник придает природной, архитектурной, интерьерной среде окружающей персонажи книги.

Его рисунки всегда пространственны, насыщены светом и воздухом. При этом свободная и широкая манера письма исключает всякую повествовательную детализацию, нагромождение бытовых аксессуаров. Но схваченная в своих важнейших чертах «обстановка действия» перестает быть фоном для персонажа, обретает свою собственную и самостоятельную жизнь.

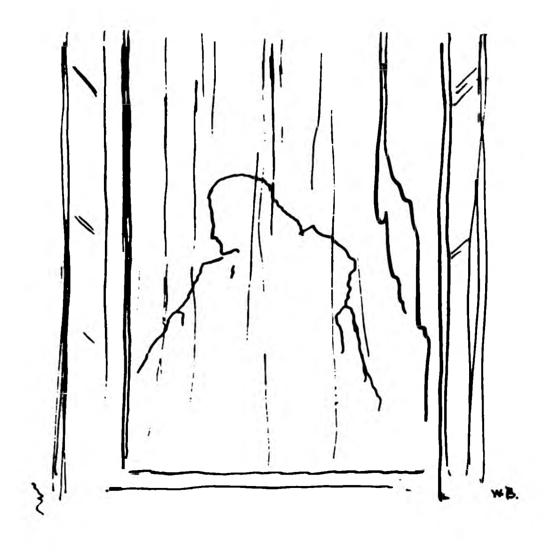
Сплошь да рядом интерьер или пейзаж принимает на себя основную смысловую нагрузку изображения, оттесняя на второй план человеческие фигуры. Так, в замечательном листе «Осада Парижа» прежде всего поражает, как живет и дышит мрачная и величественная громада Нотр-Дам — эта «каменная симфония» средневековья, истинный герой романа Гюго.

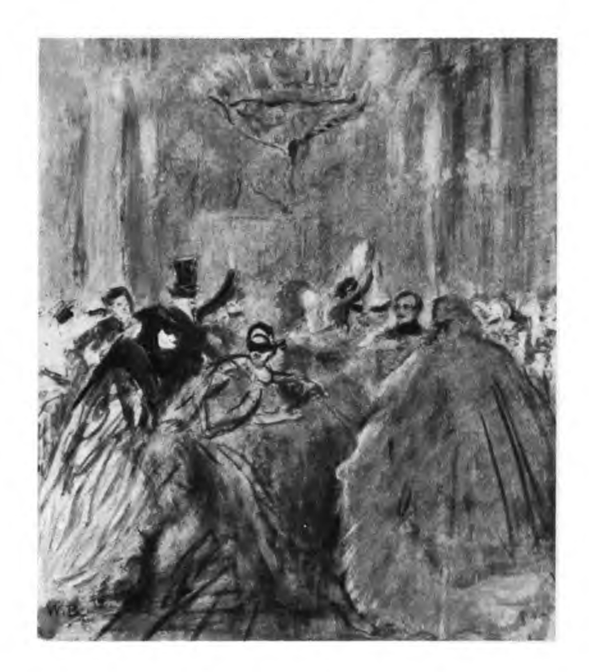
Давящая атмосфера в семействе графов Рудольштадт («Консуэло») передана не столько через образы обитателей древнего богемского замка, сколько через характеристику интерьера этого замка с его огромными и пустынными залами, тяжелой и громоздкой мебелью, массивным пере-



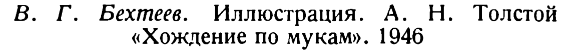
В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. О. де Бальзак «История тринадцати». 1937

В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. Теофиль Готье «Мадемуазель де Мопэн». 1933





В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. М. Лермонтов «1-е января». 1939



В. Г. Бехтеев. Иллюстрация. А. Н. Толстой «Хождение по мукам». 1946



плетом окон, светом люстры, теряющимся в темных углах. Точно так же не столько актер, сколько театр интересует по преимуществу Бехтеева в «Консуэло». И мы видим то залитые огнями рампы подмостки с кромкой оркестрового барьера на первом плане, то уголок сцены, созерцаемый из затененной ложи, то, наконец, таинственный и своеобразный мир колосников и кулисных задников, которому Жорж Санд посвятила в своем романе поистине вдохновенную страницу.

Пейзажист по призванию, Бехтеев, естественно, широко вводит пейзаж в свои иллюстрации. Печатное воспроизведение, к сожалению, плохо передает ту магическую убедительность, с которой синеватые, зеленоватые, розовые тона фронтисписа к первому тому «Консуэло» запечатлели притихшую в ночной час Венецию с ее закоулками, развешанным на веревке бельем, плеском воды, колеблющей причаленные гондолы.

Бехтеев остро чувствует жизнь города, снующей толпы, человека на улице. В серии иллюстраций к «Саге о Форсайтах» Голсуорси наиболее удалась та, где нервным и быстрым штрихом показано, как лондонский туман окутывает силуэт бредущего в отчаянии Филиппа Босини, поглощает бессильный свет фонарей, растворяет еле различимые очертания зданий, прохожих, экипажей. В тесной связи с уличной толпой показаны бальзаковские франты 30-х годов, чьи трости то ритмически перекликаются с решеткой сада Тюильри («История тринадцати»), то, нацеленные, как рапиры, словно пронзают кого-то из завсегдатаев парижских бульваров — предмет их красноречивого злословия («Комедианты» Бальзака, Гослитиздат, 1949).

Особенно характерны в этом отношении иллюстрации к «Кукле» Болеслава Пруса (Гослитиздат, 1949). Пестрый и кишащий мир фланеров у столиков уличных кафе в Париже времен Второй империи, оживленная Варшавская улица с санками, подъезжающими к освещенному подъезду, скачки на Мокотовском поле с прекрасно переданной атмосферой ажиотажа в нарядной толпе — все это заставляет порой вспомнить рисунки Константина Гиса, урбанистические пейзажи французских импрессионистов — наследие, не прошедшее мимо Бехтеева, по-своему оригинально претворенное им.

В подобных работах на темы русской литературы характерность неповторимого облика городского пейзажа обогащается конкретной исторической содержательностью. Выразительным примером может служить картина митинга на Знаменской площади (в иллюстрации к «Хождению по мукам»

А. Толстого, 1946). Солдатские шинели и папахи, фигура оратора на цоколе грузного памятника Александру III, хмурые снежные сумерки — все это с удивительной точностью раскрывает образ времени, доносит до зрителя дыхание революционного Петрограда 1918 года.

Бехтеев не принадлежит к типу художника—оформителя книги, хотя на его счету и числятся такие удачные опыты создания единого книжного организма, как «Дафнис и Хлоя», «Жан Сбогар», «Записки молодого человека» Герцена («Academia») или «Орестея» Эсхила (Гослитиздат, 1961) и ряд других. Но по складу своего дарования он скорее тяготеет к станковой иллюстрации.

Законченными станковыми иллюстрациями, рассчитанными скорее на музейную стену, чем на книжную страницу, является и большинство его работ на пушкинские и лермонтовские темы, как правило, создававшиеся по заказу литературных музеев.

Не все равноценно в пушкинских работах Бехтеева. Если изящный и иронический лист, рисующий ночной визит графа Нулина к Наталье Павловне (1946), как-то созвучен лукавой интонации поэта, то можно спорить с иллюстрациями к «Маленьким трагедиям» (1948—1949), отяжеленными некоторой картинностью, глубоко чуждой строгому пушкинскому тексту.

Но чрезвычайный интерес представляет серия больших цветных акварелей на темы «Путешествия в Арзрум» (1935), хранящихся в собраниях Государственного Русского музея в Ленинграде и Литературного музея в Москве. (В свое время эти акварели были изданы отдельным альбомом в цвете, правда, на редкость скверно.) Своей своеобразной монументальностью и декоративностью, широкой обобщенностью форм, с какой передается тектоника горных массивов, они во многом отличаются от прочих пейзажей Бехтеева, как правило, более интимных и лирических. Единство цветового строя и острота современного видения позволяют отнести этот арзрумский цикл к лучшим достижениям Бехтеева-акварелиста наравне с его прославленными казахстанскими пейзажами.

В то же время трудно эти акварели назвать иллюстрациями. Это самостоятельные живописные произведения, подсказанные маршрутом пушкинского путешествия, изобразительная цепь образов, пересекающаяся с пушкинским повествованием, а не истолковывающая его.

Иначе обстоит дело с Лермонтовым. Станковые иллюстрации к «Герою нашего времени» (1936) тоже могут рассматриваться как самостоятельные произведения. Но в них тонко угадана повествователь-



В. Г. Бехтеев. Иллюстрации. М. Лермонтов «Герой нашего времени». 1936



ная интонация Лермонтова. Таков лист, относящийся к самому началу романа. Смелым композиционным приемом воспроизводит художник движение запряженных быками повозок по дороге, уходящей круто ввысь, в грозно курящиеся дымкой горы, в то время как внизу листа, на переднем плане, развертывается неспешный диалог между автором-рассказчиком и Максимом Максимовичем. И мы словно слышим лермонтовский голос, верим тому, что перед нами действительно лермонтовский Кавказ. На другом удивительно живописном листе, пронизанном ясным светом дня, несмотря на то, что художник пользуется сдержанной гаммой серых, черных и коричневых тонов, мы как бы погружаемся в спокойный, «эпический» мир горного аула — так непринужденно даны группы горцев, среди которых в отдалении неслышно завязывается дуэт Печорина и Бэлы. А рисунок, изображающий Бэлу сидящей, скрестив ноги и безвольно опустив руки, с немым укором глядящей на уже охладевшего к ней Печорина, по красоте и верности образной трактовки принадлежит к числу лучших созданий Бехтеева.

Есть и другой аспект лермонтовского творчества, проникновенно пережитый Бехтеевым, — это его экспрессивность. Уже в рисунках тушью к «Княгине Лиговской» ощущалась острая и тревожная напряженность назревающей драмы. Все это возрастает в неизданных перовых рисунках к поэме «Беглец». Бегство Гаруна, его одиночество и отверженность в родном ауле, аскетически суровый скалистый пейзаж переданы предельно скупыми и экспрессивными средствами.

А какой огненной силы исполнен лист «Карагез и Казбич»! Как надо было знать коня, чтобы напоить его такой неистовой страстью, передать трепетную и пружинистую энергию, причудливо изогнувшую непокорного карабахского скакуна, почуявшего на дне оврага своего хозяина.

Именно в лермонтовских сюжетах углубляется образное содержание бехтеевских работ. Вот одна из наиболее значительных — иллюстрация к неоконченной повести Лермонтова «Штосс» (1940). В зеленоватом мареве акварели разыгрывается сложное и драматическое действие. Острохарактерный облик титулярного советника Штосса, освещенная мерцающим блеском свечи роковая карта, составляющая изобразительный и сюжетный центр картины, призрачный очерк женской головки, следящей за исходом карточного поединка, зеркало, удваивающее в своем отражении напряженно-томительную сцену, — все говорит о внутренней драме, развертывающейся в своеобразном мире «гоголевского» Петербурга, осложненного чертами «гофмановской» фантастики.

Еще более сложную задачу поставил перед собой Бехтеев в листе «1 января» (1939). Труднейшей проблемой является «иллюстрирование» лирического стихотворения, то есть перевод поэтических метафор, затаенных раздумий поэта на язык изобразительного искусства. И Бехтееву удалось мелькающие «как будто, сквозь сон» видения Лермонтова облечь в красочную плоть изображения. Он создал кружащийся вихрь светского бала, пышного маскарада, сквозь блистательный покров которого незаметно проступают другие черты:

Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски.

Светский праздник превращается в какое-то зловещее действо. А в центре, затерянный среди враждебной ему толпы и в то же время внутренне возвышающийся над ней, встает строгий образ поэта:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью! . .

И все это превращено в динамичную, словно несущуюся, одновременно нарядную и тревожную цветовую симфонию.

Ряд листов из лермонтовской сюиты Бехтеева смело может рассматриваться в ряду лучших изобразительных истолкований лермонтовского наследия вслед за работами Врубеля и Серова.

Сорок лет труда, посвященного книжной иллюстрации, принесли много ярких плодов.

Последние годы, отданные непрекращающейся и как всегда исключительно требовательной работе над литературными образами, являются залогом того, что ценный вклад Бехтеева в советское искусство книги будет еще умножен.

ЕЛ. ТАГЕР

Н. Э. РАДЛОВ

●

«Муза книжного искусства меньше других нуждается в гимнах критики, она унаследовала счастливые атрибуты от своих предков. Ее чтут, как музу подлинного искусства, — она популярна и как богиня ремесла».

Мысль, заключенная в этих строках, взятых из статьи, написанной Николаем Эрнестовичем Радловым в 1913 году, может быть с полным правом отнесена и к характеристике самого автора — верного служителя почитаемой им музы. Правда, искусство книги не было единственной областью художественного творчества, в которой проявил себя многогранный талант Радлова, а наиболее широкую известность завоевал он юмористическими рисунками; тем не менее все то, что на протяжении своей жизни он сделал для нашего книжного искусства и как художник, и как теоретик, и как педагог представляет большую и непреходящую ценность. Все это отмечено счастливой печатью высокой художественной культуры, унаследованной Радловым «от предков», от великих мастеров прошлого, чье творчество было им так хорошо изучено и прочувствовано от своего учителя Д. Н. Кардовского; все это отмечено печатью подлинного искусства и истинно художественного ремесла — свободного и точного умения.

Творческая деятельность Радлова началась до революции, в первой половине 1910-х годов. Его эстетические идеалы формировались под заметным влиянием художников «Мира искусства». Однако довольно скоро он нашел свой путь как художник, а как художественный критик сумел трезво оценить слабые стороны мирискусничества, отдавая при этом должное творческим достижениям его лучших мастеров, и в частности — в области книжной графики. В статье «Современная русская графика и рисунок» (1913) он писал, что Сомов, Бакст, Билибин, Добужинский, Лансере, Бенуа — это художники, «за которыми навсегда останется большая заслуга перед русским искусством: открыть искусство для книги, открыть книгу для искусства».

Произведениям мастеров «Мира искусства» и близких к ним художников посвящена значительная часть радловского труда «Современная русская графика». Книга эта, выпущенная в 1914 году на немецком языке для русского отдела Международной выставки книги и графики в Лейпциге, вышла в 1916 году на русском языке роскошным изданием в количестве всего 500 нумерованных экземпляров. Точка зрения Радлова на творческие принципы книжного оформления и ее теоретическое обоснование, развернутое на страницах книги, вызвали бы в наши дни ряд серьезных и справедливых возражений. Да и сам Радлов в последующих работах занял гораздо более правильные, твердые позиции и в вопросе о единстве содержания и оформления книги, и во взгляде на графику как на средство «украшения», и в понимании «стилизации» и т.д. Однако и сегодня книга эта на утратила для нас ни своего значения, ни живого интереса: мы находим в ней обстоятельнейшие сведения о книгах и журналах, в оформлении и иллюстрировании которых участвовал тот или иной художник за время с 1900 по 1915 год, мы находим в ней яркие, содержательные характеристики творчества виднейших русских графиков начала века.

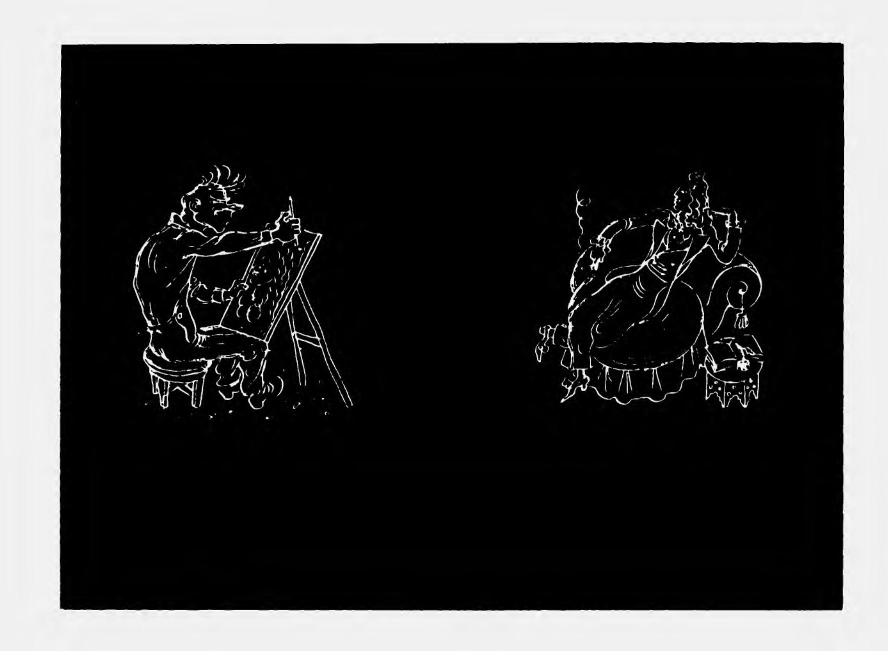
Вот, к примеру, что Радлов пишет об Александре Бенуа: «Его искусство прошло всю схему графических возможностей от орнаментальной виньетки до иллюстрации самых сложных настроений, точно так же, как ни одна область станковой живописи от пейзажа и до исторических композиций не осталась ему чуждой. И если к иллюстрации он чувствует больше влечения, то и эта черта вытекает из того же склада его таланта. Стремление овладеть приемом, достигнуть ремесленного совершенства в какой-либо области чуждо Бенуа . . . Богатство знаний, чувство стиля и неожиданность выдумки дают ему все в руки для иллюстрирования поэтических образов».

«И в виньетках Бенуа всегда чувствуется иллюстратор, в прямом смысле этого слова. В них главное внимание он уделяет не столько выполнению декоративной идеи, сколько самому замыслу виньетки . . .» «Но главная сила Бенуа в иллюстрации. Его любовь к старине, его знание жизни России начала прошлого столетия или Франции в век Людовика XIV делают его иллюстрации зачастую историческими композициями. Не забывая требований книжного искусства, он создает прелестные исторические бытовые сцены, полные жизненной правды и вместе с тем изысканно декоративные по форме».

О Сомове Радлов говорит, что для него «прошлое стало настоящим. И он, как Бенуа, вдохновляется стариной и любит милую поэзию и милую пошлость прошлого. Но, как художник, он подходит к ней совсем иначе. Бенуа . . . видит прошлое глазами художника двадцатого века, прекрасно знающего и чувствующего стиль минувшей эпохи. Сомов, как художник, весь погру-



Н. Э. Радлов. Суперобложка. Л., 1933



Н. Э. Радлов. Форзац. Н. Радлов «Воображаемые портреты». Л., 1933

жен в прошлое. И сомовская техника естественно приспособляется к его мировосприятию: она делается такой же изысканно точной, миниатюрной, как на гравюрах XVIII века».

Об Остроумовой-Лебедевой: «Редкое сочетание творческих качеств делает ее одним из самых привлекательных русских художников нашего времени. Она по-женски нежно умеет чувствовать и по-мужски уверенно передавать свои чувства. Город не волнует ее своей мрачной фантастикой, как Добужинского, не вызывает в ней гнетущих мыслей о порабощающей власти современного города над человеком, но она не любит выискивать в нем и прелести архитектурных мотивов, как Лансере. Она смотрит на него наивно, как пейзажист, и потому взору ее доступны красóты, скрытые от многих знатоков».

Радлов находит меткие образные характеристики, чтобы показать индивидуальное своеобразие художника, его отличие от других: «Если бы мы хотели сделать стилизованных людей на иллюстрациях Сомова осязаемыми, пластичными, мы должны бы были их изваять из фарфора, кружев и воска; фигуры Билибина хочется вырезать из дерева; людей Рериха можно только высечь из камня».

Как бы высоко (подчас слишком высоко или слишком односторонне) ни оценивал Радлов вклад мирискусников в развитие отечественной графики, свою книгу он закончил верной и точно сформулированной мыслью: «Но книжное *целое* — проблема, для решения которой художникам придется прилагать сейчас наибольшие усилия».

В годы, когда писались эти строки, — годы первой мировой войны — ощущалось уже оживляющее дыхание надвигающейся революционной грозы. Радлов предчувствовал важные перемены и в судьбах искусства. «Все мелкое, суетливое, чем мы жили раньше, — писал он, — заглушено ударами гулких шагов Истории. Мы заглядываем в кратер, где кипит титаническая работа, и, предугадывая значительность и важность грядущего, предчувствуем обновление, которое коснется не только политической жизни, изменит не только границы государств и условия экономического существования народов . . . Мы ждем и от искусства нового слова, потому что мы хотим верить в то, что оторванность его от жизни была случайной и утерянная связь возобновится». И дальше: «Будущее искусство должно быть в состоянии отражать современную жизнь» [1].

И в послереволюционные годы, когда Радлов стал одним из руководящих работников Института истории искусств в Петрограде, и до последних дней жизни никогда в своих искусствоведческих трудах он не терял перспективы, чувства современности и, говоря об искусстве прошлого, не забывал о насущных задачах искусства настоящего.

В книге «Графика», выпущенной в 1926 году издательством «Благо» в серии пособий для самообразования, он писал:

«Недосягаемым идеалом представлялась первая печатная книга и рукописные книги средних веков, того времени, когда требования суетливого и жадного рынка не убивали индивидуальной бережной работы над украшением книги. В те времена, когда каждая книга была уникумом, неповторяющимся и бесценным произведением искусства, когда печатник и издатель книги был в то же время и ее иллюстратором, было достижимо действительно художественное согласование всех элементов книги.

Через историю последних веков книга совершила грандиозное триумфальное шествие. Из старых хранилищ, где она покоилась, как в тихой гавани, бережно охраняемая и доступная лишь избранным счастливцам, она вышла в беспокойные безбрежные моря современной жизни».

Убежденный проповедник необходимости для художника овладеть высоким уровнем профессиональной грамотности, техническим мастерством в своей области, знанием специфических для данного вида искусства художественных средств и умением ими распоряжаться, Радлов в то же время резко выступал против ремесленничества и цеховой замкнутости и не уставал повторять, что любая «малая форма» в искусстве — будь то карикатура или книжная графика — приобретает истинную ценность только в том случае, если она развивается в русле большой художественной культуры своей страны и своей эпохи.

Искусствоведческое наследие Радлова очень обширно; немногие приведенные выше отрывки из написанного им в разные годы могут дать представление лишь об отдельных чертах его художественного мировоззрения, его системы взглядов на графическое искусство, в частности на книжную графику. Они в какой-то мере могут характеризовать и литературное мастерство Радлова, его образный, живой язык, ясность мысли, остроту точных формулировок.

Прекрасное владение трудным искусством писать об искусстве было связано у Радлова несомненно с тем, что сам он был на редкость богато и разносторонне одаренным художником.

□ ———

[1] Будущая школа живописи. — «Аполлон», 1915, № 1.

Его работа в области книжной графики, о которой пойдет дальше речь, была только одним из участков его художнической практики, правда, участком значительным и по объему сделанного, и по творческой ценности.

Первые напечатанные рисунки Радлова появились в 1913 году в журнале «Новый Сатирикон». Его активное участие в советских изданиях началось тоже на страницах сатирических журналов. Но уже в 1923 году выходит первая книга с его иллюстрациями — «Приключения Тома Сойера» Марка Твена. Впрочем, нельзя обойти молчанием его относящийся еще к 1919 году интересный опыт книжного оформления — рисованный шрифт для обложки одного из первых изданий «Двенадцати» Александра Блока с иллюстрациями Юрия Анненкова. Теплая надпись автора поэмы и автора рисунков на экземпляре «Двенадцати», подаренном ими Николаю Эрнестовичу, свидетельствует, что работа эта, выполненная с присущим Радлову чувством стиля, была по достоинству оценена и поэтом и художником.

Свыше сорока книг самого разнообразного содержания и для взрослых и для детей проиллюстрировал Радлов. Во многих из них он выступает не только как создатель иллюстраций, но и как художник книги в полном смысле слова, для которого главная проблема — это, как он сам в свое время писал, книжное целое.

Наиболее интересны в этом отношении сборники рассказов Михаила Зощенко — писателя, с которым Радлова связывали многолетняя совместная работа в юмористических журналах, общность задачи, характер юмора. Главное направление сатирического обстрела — против мещанства и пошлости, своеобразие зощенковской иронической интонации хорошо отвечали и взглядам и складу дарования художника. Вместе они, по меткому выражению Константина Федина, «насаживали на булавку гнева и насмешки всяких бытовых мошек». Они, по его словам, «делали книгу вместе и понимали друг друга даже не с полуслова».

Возьмем для примера книгу «Личная жизнь». Суперобложка сразу же переносит нас в мирок, где все подчинено нехитрым интересам этой самой «личной жизни». Фон — стандартные обои с цветочками, в центре — семейная группа, застывшая в напряженной (очевидно, перед объективом фотоаппарата) позе. Та же тема — стремление мещанина увековечить свой облик и казаться «покрасивше» — развивается и на фронтисписе, где некая парочка «летит» в нарисованном самолете (у провинциальных фотографов можно было, вставив голову в прорезы соответствующе



Н. Э. Радлов. Титульный лист. Л., 1919



Н. Э. Радлов. Суперобложка. Л., ГИХЛ, 1934

Н. Э. Радлов. Обложка. Л., «Красная газета», 1928





Н. Э. Радлов. Иллюстрация. В. Шишков «Пятерка». Л., 1931



Н. Э. Радлов. Фронтиспис и титул. Л., ГИХЛ, 1934



Н. Э. Радлов. Шмуцтитул. И. Ильф и Е. Петров «Как создавался Робинзон». М., «Молодая гвардия», 1933



ТУМАН

1

Август. Быстротечная в широких желто-бурых водах Камы. Пассажир первого класса — старший врач Иван Иваныч Воспаленский и пассажир второго класса — бухгалтер Мстислав Изяславович Щепоточкин — сослуживцы — с увлечением любуются медленно проплывающими перед ними берегами.

А берега Камы, действительно, прекрасны. Желтые глины и красноцветные песчаники, словно обрезанные бритвой на подступающих к воде высоких берегах, покрыты вверху темным лесом пихт и елей. Вот правой берег отодвинулся в синеющую даль, на смену — широкая зеленая долина, обрамленная кудрявым тальником и утыканная блеклыми шапками свежего сена. Вот виднеется белая церковь на обрыве, возле нее широкое село, избушки рассыпались темной плесенью и по оврагам, пристань, дебаркадер, вблизи пристани две пивнушки, три жалких парикмахерских в каких-то собачьих будках, лотки с обжоркой, шеренга толстомясых баб с жареной рыбой, яйцами, хлебом, студнем, огурцами.

Иван Иваныч Воспаленский, веселый, статный, с густыми черными усами, лицо его смугло, как у цыгана.

21

Н. Э. Радлов. Полоса с заставкой. В. Шишков «Шутейные рассказы». Л., ГИХЛ, 1935

разрисованного щита, оказаться и летчиком, и бравым матросом, и лихим наездником), и на титульном листе, где долговязый и явно преждевременно облысевший парень во франтоватом не по росту костюме любуется собой в зеркало, а вокруг него и вокруг разукрашенного завитушками названия книги разбросаны на листе маленькие рисуночки — летающие бабочки и . . . ползающие тараканы. Сентиментальная слащавость отлично уживается с затхлой грязью мещанского быта — в этом смысл образного решения титула. В книге три раздела — «Рассказы», «Театр» и «Фельетоны»; для каждого Радловым нарисован шмуцтитул, в котором дано сконцентрированное содержание раздела. Рисунок на последнем шмуцтитуле — сатирический образ основного «героя» фельетонов, чинуши-бюрократа — очень характерен для Радлова: он часто переносит какую-нибудь популярную сюжетную ситуацию из истории, мифологии, народного эпоса в современную бытовую обстановку, но с такими деталями, благодаря которым безошибочно узнается и какому явлению нашей действительности посвящен рисунок и под каким углом зрения художник хочет нам его показать. В данном случае он выбирает широко известный по картинам ряда великих мастеров прошлого образ христианского мученика — святого Себастьяна, привязанного к дереву и поражаемого стрелами. Но у Радлова под обстрелом вместо Себастьяна оказывается самый будничный обыватель с весьма ординарной физиономией, с прозаическим портфелем. Он тоже стоит под деревом голый, в него тоже летят стрелы; но какое это дерево, какие стрелы! Вместо листвы — канцелярские бумажки, вместо плодов — флаконы чернил, а стрелы — это перья, видимо, острые сатирические стрелы фельетониста.

Подобный же принцип — перенести современный сюжет в историческую обстановку, чтобы сатирически обыграть его, — лежит в основе «Исторических рассказов» Зощенко, вошедших в сборник «Рассказы» (1939), он находит отражение и в рисунках Радлова к этим рассказам. Рядом неожиданных и смешных анахронизмов в деталях рисунка художник подчеркивает иронический, иносказательный характер иллюстрируемого текста, его злободневность. Этих деталей в тексте может и не быть, но, найденные художником, они как нельзя лучше соответствуют замыслу и смыслу рассказа; они помогают читателю не только правильно понять этот замысел, но и по достоинству оценить художественный прием, талантливо использованный писателем. Эти иллюстрации — убедительное свидетельство того полного взаимо-

понимания между автором и художником, о котором говорил К. А. Федин.

В тот же сборник включено свыше двух десятков других (не «исторических») рассказов Зощенко, для которых Радловым сделаны рисованные заголовки и несколько полосных иллюстраций. Очень хороши заголовки — название рассказа и небольшой легкий рисунок, который очень скупо, но очень точно информирует читателя, о чем сейчас пойдет речь и в каком тоне. Впрочем, тон этот почти везде один и тот же — тон зощенковского нарочито простоватого юмора: растерянный мужчина с плачущим младенцем на руках («Происшествие»), пара плывущих по воде бареток («Водяная феерия»), голые ступни лежащего человека, обращенные прямо на зрителя («Операция») и т.д.

Для этой так изобретательно и весело оформленной книги Радлов сделал превосходный форзац: на первом развороте, открывающем сборник, слева и справа по окошку; в одном мужчина, в другом женщина, они ожесточенно переругиваются; но вот книга прочтена, и на последнем развороте форзаца те же два окошка, но теперь они плотно закрыты: страсти улеглись. Художник нашел удачный обобщенный образ, говорящий о никчемности треволнений мещанского мирка, о пустоте ходульных страстей, сатирическому обличению которых посвящена вся книга.

Примером того, с какими остроумием и изобретательностью Радлов старался обогатить содержанием внешнее оформление книги, может служить сборник его шаржей на ленинградских литераторов «Воображаемые портреты» (1933). На суперобложке, как орнаментальный фон, жирным штрихом нарисованы лица, лица, и все анфас. Переверните книгу — оборот суперобложки точно так же весь заполнен рисунками голов, но только теперь перед зрителем их затылки. В этом, как бы говорит художник читателю, смысл книги: в ней показаны люди, но не только такими, какими они на первый взгляд представляются . . . А в рисунках на разворотах форзаца — целая шуточная новелла о художнике-портретисте, чья работа пришлась не по вкусу самовлюбленному заказчику. Примечательно, с каким обостренным «чувством книги» сделаны Радловым эти рисунки. Ведь это не иллюстрации, а рисунки на имеющем свои художественные законы форзаце, и именно так они воспринимаются, несмотря на свою смысловую нагрузку. Белый штриховой рисунок свободно ложится на ровный темно-коричневый фон, декоративное единство впечатления от разворота в целом ничем не нарушается.



ИСТОРИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

ХИТРАЯ ЗАТЕЯ

1

Жадность к деньгам однажды толкнула церковников на исключительное жульничество.

Желая поправить свои пошатнувшиеся материальные дела, они пустили в продажу такие специальные ярлыки, или, скажем проще, квитанции на отпущение грехов. Это у них называлось — продажа индульгенций.

Мы, собственно, не знаем, как пришла к ним такая светлая мысль — торговать квитанциями. Дело это у них, можно сказать, происходило за закрытой дверью.

95

Н. Э. Радлов. Спусковая полоса. М. Зощенко «Рассказы». Детиздат, 1939



Н. Э. Радлов. Заставка. М. Зощенко «Рассказы». Детиздат, 1939



Н. Э. Радлов. Иллюстрация. О. Форш «Радищев». Л., ГИХЛ, 1939

Н. Э. Радлов. Полоса с иллюстрацией. А. Волков «Волшебник изумрудного города». Л., Детиздат, 1939



послышались вздохи. — Но мой друг Солнце настоятельно требует меня, и я повинуюсь: ведь Солнце более могущественный волшебник, чем я! Вспоминайте обо мне, но не слишком грустите — грусть вредит пищеварению! Соблюдайте мои законы! Не снимайте очков — это принесет вам великие бедствия. Вместо себя я назначаю правителем Изумрудного города достопочтенного господина Страшилу Мудрого!

Изумленный Страшила вышел вперед, опираясь на трость, и раскланялся. Толпа восторженно приветствовала его. Народ тут же поклялся в верности новому правителю.

Гудвин позвал Элли, нежно прощавшуюся с друзьями:

— Скорей в корзину! Баллон готов!

Элли в последний раз поцеловала в морду большого грозного Льва. Лев был растроган; из глаз

— Прощай, дитя мое! — слабо донесся голос Гудвина.

В своей работе над книжными иллюстрациями Радлов сохранял верность взглядам, которые были им сформулированы еще в самом начале творческого пути:

«Мы должны прежде всего помнить, что цель иллюстрации — представить в пластической трактовке идею писателя . . . Художник-иллюстратор должен слиться с душой писателя; его субъективные переживания отходят на задний план, его понимание природы поставлено в зависимость от чужого темперамента и ума; обладание формами вытесняет искания их. Центр тяжести лежит в верном выражении идеи иллюстрируемого произведения, содержание и форма искусства иллюстрации не ищутся в природе, они черпаются из готового источника. Знания и художественный опыт играют в деле иллюстрирования первую роль, темперамент художника должен сжаться . . .»

К этому, впрочем, надо сделать оговорку. В рисунках Радлова, какого автора он бы ни иллюстрировал, мы видим не только отличное знание жизненного материала, о котором ведет речь писатель, не только уверенное мастерство, которое дает художественный опыт, но чувствуем, как правило, и темперамент художника, его живую индивидуальность, его умное, активное отношение к изображаемому. Его художническому темпераменту, по-видимому, сжиматься не приходилось — то ли потому, что Николай Эрнестович выбирал для иллюстрирования книги писателей ему особенно близких, в чем-то созвучных его собственной творческой личности, то ли потому, что обладал ценнейшей для художника книги способностью чутко резонировать на звучание различных по характеру произведений литературы. Так или иначе, но он оставил нам циклы прекрасных иллюстраций к рассказам Вячеслава Шишкова и к юмористическим новеллам Марка Твена, к историческому роману Ольги Форш «Радищев» и к сатирической эпопее Анатоля Франса «Остров пингвинов», к сказочной повести А. Волкова «Волшебник изумрудного города» и к стихам для детей Корнея Чуковского, Сергея Михалкова, Агнии Барто, и т. д. и т. д.

Выдержанные в стиле русских народных картинок, но вполне современные по содержанию рисунки к «Пятерке» В. Шишкова органически связываются с авторским текстом, отвечая его своеобразной «сказительской» интонации. В рисунках пером к Марку Твену Радлов воссоздает живые жанровые сцены, наделяя персонажей очень правдоподобной, убедительной, но в то же время явно иронической характеристикой. В этих иллюстрациях Радлов использует часто встречающий-

ся в его графических работах прием — обогащение штрихового рисунка пятнами второго легкого цвета — серо-голубого, серо-зеленого или палевого. Этот подкладочный цвет (границы которого могут и не совпадать с контурами изображенных людей и предметов) выполняет у художника сложную функцию: он делает фигуры более пластичными, обобщает детали, служит решению декоративной задачи, придает всему рисунку нужную цельность.

Подобное же использование второго цвета мы находим и в автолитографиях, которыми Радлов иллюстрировал «Остров пингвинов» А. Франса и «Радищева» О. Форш. Однако примечательно, как тот же литографский карандаш в каждой из этих книг работает по-разному. В иллюстрациях к Франсу, насыщенных изящным юмором, штрих при всей своей острой выразительности легок и прозрачен; он плотнее, тяжелее в более контрастных рисунках к роману Ольги Форш, отвечающих и стилю эпохи и драматизму сюжета.

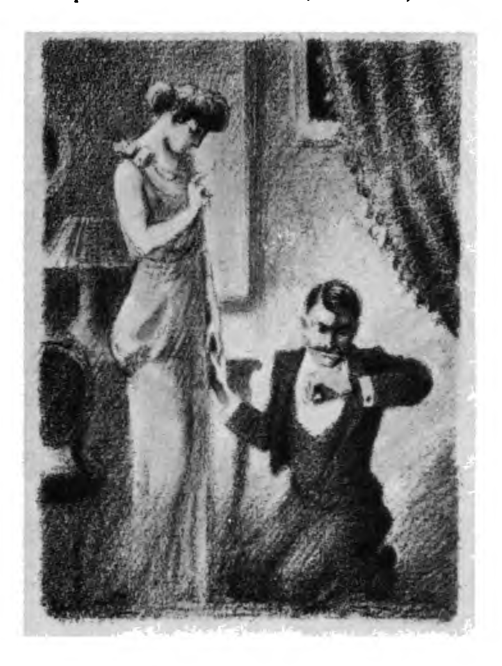
Значительное место в творчестве Радлова-иллюстратора занимали рисунки для детей — и в журналах и в книгах. Он был замечательным художником-сказочником, изобретательным, веселым, хитрым и как-то по-особенному человечным. «Как у детского рисовальщика, — вспоминает о Николае Эрнестовиче художник В. Н. Горяев, — у него была какая-то ясность отношения к добру и злу». Именно это ясное, и не только ясное, но и активное отношение к добру и злу, ко всему окружающему миру воспитывали в ребятах радловские рисунки. При этом они никогда не страдали прямолинейной дидактичностью. Радлов умел заинтересовать, увлечь, если надо — вызвать сочувствие, если надо — рассмешить своих маленьких зрителей-читателей неожиданными ситуациями, забавными подробностями, а главное — непосредственной живостью образов и взрослых людей, и ребятишек, и животных — кем бы ни были герои его рисунков.

Одна из самых известных детских книжек Радлова — «Рассказы в картинках», первое издание которых появилось в 1937 году. В следующем году они были перепечатаны в Америке и премированы на Международном конкурсе детской книги. С тех пор на протяжении четверти века они переиздаются у нас стотысячными тиражами, выходят с текстом на русском и на иностранных языках, печатаются за рубежом. Герои полных юмора, веселой, причудливой фантазии «рассказов» (в каждом от двух до восьми рисунков) — озорные, хитроумно-изобретательные, реже неудачливые зверюшки и птички, которых Радлов отлично умел



Н. Э. Радлов. Иллюстрация к рассказу М. Твена «Басня». «Избранные рассказы». М., ГИХЛ, 1936

Н. Э. Радлов. Иллюстрация. А. Франс «Остров пингвинов». Л., ГИХЛ, 1938





Н. Э. Радлов. Обложка. Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1940

изображать в любых позах и движениях и наделять удивительно выразительной «психологической» характеристикой.

Особенности детского восприятия были хорошо изучены Радловым, и в своих иллюстрациях он последовательно проводил в жизнь принципы, сформулированные им в статье «Рисунок в детском журнале» («Детская литература», 1940, № 4). В частности, он писал: «Для ребенка каждый новый рисунок в журнале — событие, новая радость, новое переживание, иногда, в силу своей непосредственной наглядности, более волнующее и глубокое, чем получаемое им от чтения». И дальше: «Главное содержание рисунка, изображаемое действие или характеристика героя, основная эмоция должны быть выделены и фиксированы с максимальной наглядностью. Способность ребенка отделить главное от второстепенных деталей в силу его ограниченного опыта ниже, чем у взрослого человека. Чисто декоративные элементы рисунка должны отойти на второй план. Надо помнить, что ребенок гораздо активнее, эмоциональнее воспринимает изображенное, и те приемы, которые не дают пищи для такого переживания, всегда нейтрализуют, охлаждают его внимание».

Интерес Радлова к вопросам теории искусства, его исследования «технологии» художественного творчества, его стремление осознать законы, по которым создается произведение искусства, которым сознательно или бессознательно следует в своем вторчестве каждый художник, следует он сам, — все это могло, казалось бы, наложить сухой отпечаток рационалистичности на его творческую практику. Этого не произошло. Радлов-теоретик не мешал Радлову-художнику, который сумел сохранять всю свежесть и непосредственность таланта. Критерий художественности для него самого был всегда таким же обязательным, как критерий идейности, жизненной правдивости, общественной ценности произведения искусства. В этой связи он писал еще в 1933 году: «Мысль о том, что массовое искусство должно говорить на языке доступном и понятном широчайшим массам, — неопровержима. Но ведь массам может быть понятен и самый вульгарный и безразличный с точки зрения формы язык. Не делают ли многие из наших художников вывод, что с массой можно говорить на живописном жаргоне, лишь бы было понятно?»[1]

Вся творческая деятельность Радлова была горячим протестом против подобной вульгаризации искусства, страстной защитой высокого призвания и ответственности подлинного художника-творца.

Более полувека прошло с тех пор, как были напечатаны первые рисунки Радлова, как появились его первые статьи о графическом искусстве; свыше двух десятилетий прошло после его смерти (Николай Эрнестович умер в 1942 году), а его творческое наследие остается живым и злободневным, увлекательно интересным и нужным для сегодняшнего зрителя и читателя, для будущего нашего искусства.

□ ———

[1] Современная книжная графика и рисунок. — «Аполлон», 1913, № 7.

М. ИОФФЕ



Б. М. БАСОВ

●

Бывают моменты, когда время выдвигает перед художником-иллюстратором задачу по-новому увидеть и оценить образы классической литературы. Уже разработано реалистическое мастерство иллюстрирования, уже развиты приемы социального анализа, умение глубоко проникнуть в замыслы писателя и добиться убедительности изобразительной интерпретации литературного образа и тонкости проникновения в его художественную ткань, в стиль далекой эпохи. Но воображение художника, обращающегося вновь к классическим произведениям, оказывается при этом скованным сложившейся традицией.

Советское искусство не раз выдвигало мастеров, которые сумели, опираясь на обобщенный эстетический опыт времени, свежо, по-новому прочесть произведения классической литературы и по-иному претворить ее образы в иллюстрациях.

Одним из таких художников является Бениамин Басов. В середине 50-х годов он выступил с серией графических работ, создавших ему репутацию интересного иллюстратора, обладающего самостоятельной, оригинальной интонацией. К этому времени Б. Басов был не новичком в искусстве: он вторично обратился к книжной графике после того, как, имея уже немалый опыт работы в книге, оставил на долгий срок иллюстрационный жанр ради живописного образования.

Есть немало иллюстраторов классической литературы, которые проявляют особо тщательную заботу о воссоздании чисто внешних примет исторической эпохи: бытовой обстановки, одежды, архитектуры и т.д. Разумеется, такая забота естественна и сама по себе не препятствует глубине и силе раскрытия содержания образов. Но случается, что многочисленные детали исторической обстановки заслоняют в глазах художника все остальное; в потоке добросовестно воспроизведенных аксессуаров тонет образная суть литературы.

Как бы полемизируя с таким увлечением, Басов всегда крайне скуп на исторические детали.

Его работы настойчиво доказывают зрителям, что существенно совсем иное: эмоциональная атмосфера литературного произведения. Важно воплотить ее в рисунке, сделать так, чтобы зритель оказался как бы погруженным в нее. Для достижения этих целей художник должен был идти новым, трудным путем. Прежде всего Басов отказывается от буквального следования за текстом в последовательно развернутом иллюстрационном цикле. Он вообще предпочитает не иллюстрировать конкретные эпизоды литературного повествования, а создавать образы обобщенного плана вне отдельных сюжетных ситуаций.

Больше всего Басова вдохновляют образы, драматические по своему складу. Повествуя о страдающих и горько одиноких героях Достоевского, изображая персонажей рассказов и пьес Чехова, взыскующих о счастье, о родной душе в окружающем их жестоком, прозаическом и грубом мире, переживая вместе с героями Л. Толстого взрыв сдерживаемых чувств, трагические конфликты, Басов стремится выразить все это в образах высокой психологической концентрации.

Очень характерен в этом смысле разворот к «Бедным людям» Достоевского. Правда, бытовой сюжет, запечатленный художником, сам по себе лишен драматизма, но уже беглого взгляда на рисунок достаточно, чтобы почувствовать остроту и напряженность внутреннего содержания сцены.

Пейзаж окраинной петербургской улочки, бурное небо и фигурки прохожих, остановившихся послушать убогую шарманку, набросаны взволнованной рукой. В самом характере исполнения, в темпераментном движении кисти непосредственно выражено эмоциональное отношение художника к образам Достоевского.

Своей иллюстрацией, помещенной в начале книги, Басов ничего не говорит о характере сюжета, не предсказывает его развития. Но он готовит читателя к переживанию, и это очень важно. Невольно напрашивается сравнение музыкального плана: иллюстрация Басова подобна увертюре, настраивающей слушателей на определенный лад. Художник уже заражен пронзительной жалостью Достоевского, уже содрогнулся от его мучительной любви к забитым и одиноким «бедным людям», и этот опыт своего переживания положил в основу образа. Главную роль в его структуре играет выразительность самого художественного языка.

Встав на этот путь, художник с огромной ответственностью должен подходить к выбору пластических средств. Достигнутая мера точности в этом выборе определяет удачу или неудачу иллюстрации.

Возьмем для примера рисунок к «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого. Басов дал к этой повести одну-единственную иллюстрацию, которая должна была выразить очень много: трагическое прозрение умирающего человека, его тяжкие

нравственные муки, его одиночество перед лицом смерти.

Басов сдержан в этом рисунке, он пользуется только двумя цветами — черным и белым, он наносит тушью всего несколько штрихов и пятен, избегая каких бы то ни было деталей. По существу художник изображает только голову, лежащую на подушке. Но показывая то, как она лежит, как высоко взбита подушка, как круто и напряженно выгнута шея, — художник очень остро, красноречиво рассказал о переживаниях умирающего Ивана Ильича.

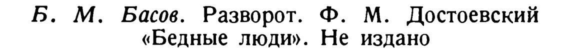
Чрезвычайно важно динамическое соотношение цветовых пятен в этой иллюстрации. Черный цвет фона оттеняет белизну подушки, бледность лица, обрамленного черной бородой. Черный цвет перед лицом умирающего напоминает о мраке, о небытии; чернота, наплывающая на остатки белого в этом контрастном рисунке, предвещает близкий трагический конец человека. Каждый штрих кисти на счету, учтен «вес» каждого пятнышка туши, все слагается в тщательно продуманное ритмическое единство.

Задачи, которые Басов ставит перед собой, лучше всего разрешаются им в черно-белой графике. Действительно, черная акварель, тушь не случайно на долгие годы остаются излюбленной техникой художника. В их контрастности заложены широкие возможности драматической выразительности, а богатство тональных переходов таит в себе огромный диапазон эмоциональных оттенков.

Но в некоторых случаях Басов прибегает к яркой палитре. И примечательно, что он добивается



Б. М. Басов. Иллюстрация. М. Горький «Женщина с голубыми глазами». Не издано



Б. М. Басов. Разворот. Ф. М. Достоевский «Бедные люди». Не издано





Б. М. Басов. Иллюстрация. Л. Н. Толстой «Смерть Ивана Ильича». М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1956

напряженности, обостренности цвета, преодолевая цветовую нейтральность во имя определенных образных целей.

Среди иллюстраций Басова к русской классической литературе наиболее неожиданными по трактовке оказались рисунки к произведениям Чехова. Встреча с этим писателем в иллюстрациях Басова вызвала наиболее острые споры. Ставшая издавна традиционной трактовка чеховских образов, провозглашенная еще со сцены МХАТа и не подвергавшаяся сомнению многими поколениями зрителей и читателей, не совпадает с характером басовских рисунков к «Трем сестрам», к повести «Три года». Образы, созданные Басовым, построены не на полутонах, как можно было бы ожидать, если бы художник работал в русле традиции, заложенной Кукрыниксами и Д. Дубинским в графике и МХАТом — на театральной сцене. В работах Басова поражают контрастные, напряженные цветовые сочетания, экспрессивный рисунок, острые композиционные комбинации. Художник открывает нам совсем другого, непривычного Чехова, показывает его более сильным и активно чувствующим человеком. Три сестры у Басова крепко связаны с литературной первоосновой. Это характеры, вылепленные Чеховым, но вместе с тем как-то своеобразно перекликающиеся с мировосприятием наших современников.

Глядя на пейзажную обложку к повести «Три года», понимаешь, что Басов открыл в Чехове, в его героях новые черты. Здесь нет хрестоматийно-чеховского созерцательного отношения к природе, она выступает в остро драматическом обличии, весь строй чувств и переживаний, выраженный в таком восприятии пейзажа, нарочито сгущен, трагически напряжен и требует от читателя нового прочтения чеховской прозы.

Среди работ Басова можно встретить много иллюстраций к произведениям Горького. Художника особенно привлекало раннее творчество писателя, овеянное романтическим восприятием жизни. Он иллюстрировал «Избранное» Горького (рассказы «Челкаш», «Старуха Изергиль» и много других), подчеркнув сложными цветовыми контрастами бунтарский, романтический строй мироощущения горьковских героев.

На фоне несколько сгущенной мрачности, которой веет от большинства иллюстраций, напряженных и сложных по цвету, иллюстрация к рассказу «Женщина с голубыми глазами» выглядит очень сдержанной. Но именно в ней Басов создал особенно глубокий, серьезный и проник-

новенный образ. Эта иллюстрация выделяется среди других одновременных работ художника интересом к психологической портретной характеристике. Басов скуп на внешнее выражение чувств, он не использует ни жеста, ни окружающей обстановки, ни атрибутов, которые могли бы дополнительно характеризовать изображенного человека. Художник ставит зрителя лицом к лицу со своей героиней. Но при этой лаконичности характеристики каждая черта, каждый оттенок исполнены значительности.

В портрет женщины с голубыми глазами нужно вглядываться долго и пристально, чтобы проникнуть в ее замкнутый внутренний мир. Она смотрит серьезно и упорно; Басову удалось передать тяжесть ее взгляда, затаенную боль и фатальную складку на лбу — черты, особенно запоминающиеся в описании Горького. Местами тонированный углем рисунок хорошо передает впечатление светлого взгляда женщины, которая, пойдя на панель ради своих детей, сохранила большое человеческое достоинство.

Многие годы Басов в своей работе был связан с Издательством литературы на иностранных языках. В сложившемся там типе книжных изданий художнику отводится небольшое «поле деятельности» — обложка или суперобложка, титульный разворот, заставка. Этим элементам книжного оформления Басов всегда придавал изобразительный характер. Они насыщены глубоким психологизмом и в то же время отлично выполняют свое декоративное назначение.

Все же упомянутые ограничения бесспорно сужают творческий диапазон художника. Возможность большей жанровой широты предоставило ему предложение издательства «Известия» — иллюстрировать роман Бальзака «Блеск и нищета куртизанок».

Если до сих пор Басов специализировался на иллюстрировании, как правило, небольших литературных произведений, какими были рассказы Чехова, Горького, Толстого, повести Достоевского, то теперь перед ним было несравнимо более развернутое во времени и пространстве повествование.

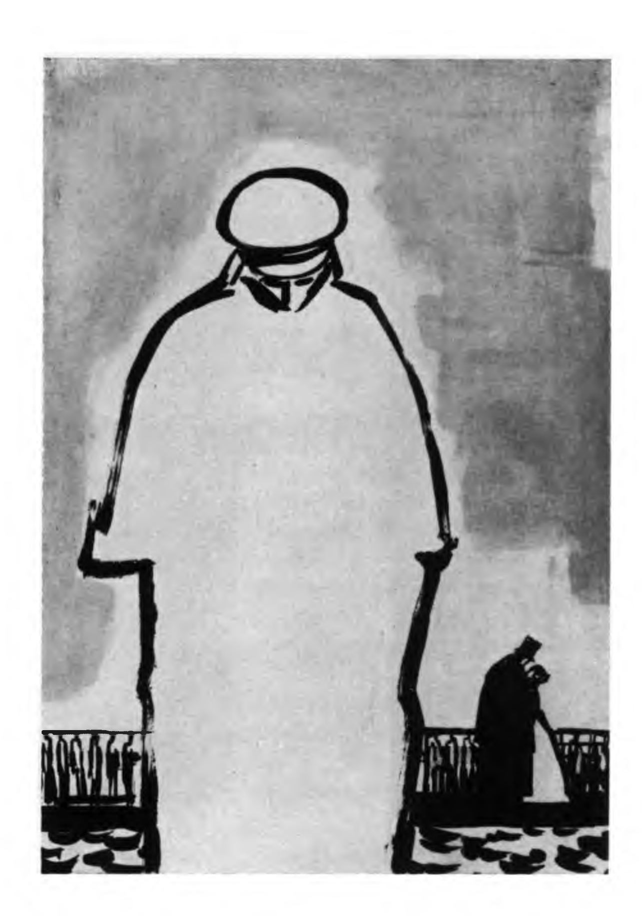
Б. М. Басов. Иллюстрация. Л. Н. Толстой «Семейное счастье». М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1958







Б. М. Басов. Разворотный шмуцтитул. О. Бальзак «Блеск и нищета куртизанок». Ч. I. Изд-во «Известия», 1965



Б. М. Басов. Иллюстрация. Ф. М. Достоевский «Белые ночи». М., 1958

Б. М. Басов. Иллюстрация к III акту. А. П. Чехов «Три сестры». М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1957







Б. М. Басов. Разворотный шмуцтитул. О. Бальзак «Блеск и нищета куртизанок». Ч. II. Изд-во «Известия», 1965



Б. М. Басов. Разворотный шмуцтитул. О. Бальзак «Блеск и нищета куртизанок». Ч. III. Изд-во «Известия», 1965



Б. М. Басов. Шмуцтитулы клавира оперы Д. Пуччини «Богема». М., Музгиз, 1960



И все-таки, оставаясь верным себе, Басов не строит свой цикл иллюстраций на развитии сюжетной линии романа, не стремится к изобразительному рассказу, который складывался бы в повествовательную серию.

Четыре разворотных шмуцтитула посвящены четырем главным героям книги. В первом развороте во всю полосу дан портрет Эстер. Нежный поэтический облик исполнен грустной задумчивости. Портрет набросан легким перовым контуром, тонко передающим хрупкость и живую трепетность этого юного существа. Чтобы подчеркнуть враждебность «светского» общества всякому ростку искреннего, чистого человеческого чувства, художник поместил на развороте с портретом Эстер изображение трех бойких журналистов, разящих все и вся злобными насмешками.

В другом разворотном шмуцтитуле изображение барона Нусингена и Эстер читается как противопоставление двух индивидуальностей. Паутинно-тонкая сеть свободных штрихов, набрасывающих фигуру грузного, старого, уродливого человека, вносит свою ноту в пластическую характеристику образа. Выделяется лишь несколько четких, решительно проведенных линий, которые очерчивают плотоядные губы, чувственный нос, волевой подбородок и крепкую челюсть, свидетельствующие о непреклонном характере и железной хватке старого банкира.

Рядом с Нусингеном — профиль Эстер, смотрящей в пространство потрясенным, трагическим взором. В мелодию легкой, плавной линии, намечающей тонкий абрис ее лица, врываются диссонансом резкие, рваные штрихи. Легко представить себе, как ритмичное движение руки художника сменилось резкими нажимами пера, которое скрипит и рвет бумагу. Этот пластический диссонанс в то же время и диссонанс эмоциональный, очень остро выражающий переживания Эстер ван Гобсек, очистившейся в пламени любви и ради нее же бросающейся в еще большую грязь. Таков жестокий мир, чьи страсти и законы, блеск и нищету гениально живописал Бальзак.

Два других шмуцтитула посвящены зловещей фигуре беглого каторжника Коллена по прозвищу Обмани Смерть. Особенно экспрессивно исполнен рисунок, изображающий его на фоне тюрьмы и относящийся к последней части романа. Здесь Коллен глубоко погружен в раздумья. Жизнь словно прошла плугом по этому ужасному лицу, пропахав в нем глубокие борозды морщин. Черствый рот плотно сжат, как будто подчеркивая, что ни одна тайна не сорвется с языка. Черные и

белые пятна рисунка передают мрачное и беспокойное состояние души этого человека.

Басов остался верен своим принципам отношения к литературному материалу. Пути обобщения образа, избранные художником, остались неизменными. Он ищет опору не в жанрово-сюжетном построении иллюстрации, не в создании изобразительного комментария к кульминационным моментам литературного повествования (что было бы вполне закономерно и естественно в цикле иллюстраций к роману Бальзака с его остро драматической, напряженно развивающейся фабулой), а в «нравственных» портретах, в которых обобщены несомненно существенные черты характера героев.

Обостренная эмоциональность творческой натуры сделала Басова чутким и интересным интерпретатором музыкальных образов. Казалось бы, такое определение иллюстратора звучит несколько странно. Тем не менее существует вид изданий, где художник может предстать в таком качестве, — это оперные клавиры. Конечно, здесь можно ограничиться решением чисто оформительских задач, образную основу такой работы художника я вовсе не беру под сомнение. Но Басов, получив от Музгиза заказ на оформление клавира оперы Пуччини «Богема», придал всем элементам книжного оформления сугубо изобразительный характер. Он исполнил суперобложку, титул и четыре прекрасных рисунка, которые расположил как шмуцтитулы.

Имей Басов дело с оперой, чья литературная первооснова подстегнула бы его воображение иллюстратора, он увидел бы в клавире в первую очередь книгу. Но мелодраматическое, пустенькое либретто не могло, конечно, вдохновить художника; его образы созданы на темы оперы.

Раздумывая над клавиром, Басов стремился ощутить спектакль. Он не заимствовал для своих рисунков театральной условности, но все же именно законы и традиции театра определили образную основу оформления.

Басов предваряет иллюстрацией каждый акт, подобно тому как театральный оформитель пишет к каждому акту новый занавес. Рисунки исполнены в очень мягкой, живописной манере черной гуашью, без белых полей. Крупные фигуры помещены на первом плане и целиком заполняют книжную полосу. Читатель видит их, как зритель, смотрящий спектакль из погруженного в темноту зала. Бокового зрения как бы не существует, внимание целиком приковано к сцене, все кажется увеличенным в размере и приближенным.

Беспокойная раздробленность страниц клавира, где нотные значки перемежаются с текстом



Б. М. Басов. Фронтиспис и иллюстрация. М. А. Шолохов «Судьба человека». 1962



либретто, сменяется листами рисунков, исполненных, как всегда у Басова, в обобщенной манере.

Композиционное размещение фигур очень ритмично. Особенно удался художнику шмуцтитул к первому акту оперы. Белеют только силуэт женской фигуры и окно в глубине комнаты. Все остальное погружено в мягкий сумрак, который хорошо передает бархатистая гуашь. И этот сумрак здесь главное, он сближает людей, нежно окутывает их, создавая поэтическую атмосферу, передавая дух музыки.

В другом ключе решен рисунок, относящийся к финальному акту оперы: исполненное горя и любви лицо юноши, вглядывающегося в черты умершей возлюбленной. Пластические средства художника достигают здесь большой психологической выразительности. Излом бровей, скорбные линии рта переданы лаконичными ударами кисти. Белизна мертвого лица ослепительна по контрасту с немногими тонкими штрихами, чуть намечающими темные ресницы и брови. Белая бумага превращается в объем с помощью нескольких точно положенных штрихов и заливки краски по контуру.

Работа Басова над оформлением оперного клавира лежит целиком в русле его постоянных поисков. Художник смело пробился к поэтической основе музыкального произведения сквозь наслоение оперных штампов.

Новый, значительный этап в творческой биографии художника связан с его работой над иллюстрациями к рассказу Шолохова «Судьба человека». Наконец, произошла встреча опытного иллюстратора русской классики с советской литературой. Подлинный художник в каждом произведении, даже посвященном далекой исторической эпохе, повествует и о своем времени. И все-таки каждый художник мечтает о встрече с современностью, о том случае, когда он сможет вложить в свое произведение личный опыт.

Сложный это вопрос, почему одни произведения кажутся иллюстратору близкими, а другие оставляют его бесстрастным. Казалось бы, Шолохов по своему стилю, сочности речи, пересыпанной народными словечками, по щедрости бытовых подробностей, привлекаемых писателем, наконец, по излюбленному им деревенскому укладу жизни не может быть близок такому художнику, как Басов. Однако особенности отношения Басова к литературному материалу делают несущественной разницу в приемах «лепки» образов. Басов никогда не передает в своих иллюстрациях стиля литературного произведения и не ставит перед собой такой задачи. Он стремится к внутренней близости своих рисунков с литературными прообразами.

Фронтиспис — портрет Соколова, обнимающего мальчика, — наглядное воплощение иллюстраторских принципов Басова. Зрителя захватывает трагический накал безмолвной сцены. Во взгляде, наклоне головы, в пластическом сопряжении двух фигур можно прочесть все чувства. Взрослый крепко прижался лбом к ребенку, и мальчик порывисто прильнул к нему. Для них нет на свете никого ближе и дороже друг друга и в то же время — каждый сам по себе: между ними стоит война. Во взгляде мальчика отблеск пережитых ужасов, страхов, одиночества; Соколов весь ушел в себя, и в памяти его встают картины далекого прошлого. Басов поместил в разворот к фронтиспису другое изображение: прощание Андрея Соколова с женой и детьми перед отправкой на фронт. Скупо и обобщенно исполнен светлый контурный рисунок: ведь это воспоминание о погибших любимых людях. Его зыбкость и бесплотность подчеркнуты легкой голубой подкраской. Линии рисунка резки, как бы врезаны в бумагу, как врезано в память мучительное воспоминание.

Рисунки, относящиеся к рассказу Соколова о жизни в фашистском плену, исполнены в другой манере, они пронизаны как бы другой болью. Мрачные свето-теневые контрасты, необычная точка зрения, резкие пространственные скачки (как в лучшем из этих листов «Пересчет пленных») вызваны к жизни взволнованностью повествования о мужественной и глубоко трагической судьбе советского солдата.

Есть среди иллюстраций Басова к рассказу и малоудачные рисунки (например, Соколов у гроба сына в Берлине), но разворот, заключающий рассказ, исполнен того же высокого эмоционального напряжения. Большая дорога, по которой шагают две человеческие фигурки — высокая и приноравливающаяся к ней маленькая . . . Обостренностью масштабных соотношений художник передает представление не только о расстилающейся дороге, но и о далеком, нелегком пути, предстоящем в жизни двум этим людям.

В этом рисунке Басова есть то, о чем писал Шолохов: сознание трагичности обстоятельств и уверенность в русском человеке, который выдюжит сам и сына сделает настоящим человеком.

Дебют художника в современной теме, несомненно, удачен. Басов, достигнув большой силы в истолковании трагических образов, расширив диапазон идей и чувств, будет ощущать себя еще увереннее в мире образов советской литературы.

Т. ГУРЬЕВА

4

зарубежная книга

И. ГОЛОМШТОК.
В. ЛАЗУРСКИЙ.

■

МАЗЕРЕЕЛЬ-ИЛЛЮСТРАТОР

Подробная библиография работ Франса Мазерееля за 45 лет творческой деятельности, приведенная в изданном в 1959 году в Дрездене сборнике статей о нем[1], содержит 110 названий проиллюстрированных им книг. Ромен Роллан и П. Жув, Гюго и Золя, Верхарн и Уитмен, Ст. Цвейг и Хемингуэй, Шекспир и Толстой — в современном искусстве трудно назвать художника с подобным диапазоном литературных интересов.

Творчество крупнейшего бельгийского графика Ф. Мазерееля сложилось в годы первой империалистической войны. Понимая ее антигуманистический характер, Мазереель отказывается принять участие в войне. В 1915 году двадцатишестилетний художник находит убежище в Женеве. В те годы нейтральная Швейцария была мирным оазисом в охватившем Европу военном пожаре. Но бои шли и здесь. На тихих улицах швейцарских городов взрывались бомбы эстетических манифестов и политических деклараций. Это была битва идей, и вели ее представители интеллигенции разных стран, которых, как и Мазерееля, привело сюда резкое неприятие мира войны и наживы. Они объявили войну войне и всему, что ее породило: буржуазной политике, морали, культуре. Однако социальные позиции их были разными. Дадаисты, абстракционисты и ранние сюрреалисты, ослепленные ужасами войны, часто вели огонь мимо цели, сметая вместо уродливых порождений буржуазной цивилизации все положительные ценности человеческой культуры. Мазереель, как и Ромен Роллан, с которым он сблизился в Женеве, начинает сражение за человека и за культуру, сражение, не законченное им и по сей день. Он начал его на страницах прогрессивной тогда женевской газеты «Листок», для которой за три года своего сотрудничества (с 1916 по 1919 г.) сделал около тысячи рисунков.

Рисунки Мазерееля для «Листка» — это по сути дела его первые иллюстрации. Он иллюстрирует воинственные речи министров и сенаторов, политические программы партийных лидеров и глав правительств, показывая кровавую сущность событий, скрывающихся за пышной фразеологией патриотических лозунгов. То что являлось объектами этих рисунков — война и гигантские биржевые спекуляции, предсмертные крики на фронте и вопли озверевших, патриотически настроенных толп в тылу, растерзанные тела солдат и жирные животы разбогатевших на войне буржуа — целое море человеческой крови и подлости, — вызывало страстный протест художника, его резкое эмоциональное неприятие. Лихорадочный темп развертывающихся событий и оперативность газетной работы не оставляли Мазерееле времени, чтобы взвешивать на весах объективности все «за» и «против»: социальное зло разъедает основы общества, оно грозит существованию людей, и художник торопится показать его подлинное лицо. Это определило стиль газетных рисунков Мазерееля — их обостренно выразительный пластический язык, прямолинейную одноплановость образного строя, что сближает их с экспрессионизмом Г. Гросса и О. Дикса.

Война обесценила многое, чем жил человек в мирные годы. Она всколыхнула тихую заводь жизни и обнажила истинный смысл социальной морали и общественного порядка, она поставила художника лицом к лицу с кардинальными вопросами действительности. Если изобразительное искусство тех лет, оказавшееся неспособным дать ответы на эти вопросы, либо захлебывается в бессильной страстности экспрессионистического протеста, либо уходит в узкую область формотворчества, то литература этого времени стремится осмыслить наиболее важные социальные и моральные аспекты человеческого бытия. Может быть, поэтому Мазерееля с его пристальным интересом к жизни так привлекает современная ему литература. От иллюстрирования военных событий он переходит к иллюстрированию литературных произведений.

[1] См.: Frans Masereel. Verlag der Kunst.Dresden, 1952.

Иллюстрации Мазерееля к сборнику антивоенных рассказов П. Жува «Госпиталь» (1918) характерны для творчества художника тех лет. Атмосфера военного госпиталя, насыщенная запахом крови, карболки и аммиака, люди, похожие на автоматы, «лица, напоминающие белых улиток на большом листе бумаги», — огромная коллекция страданий, смертей, физической и моральной патологии — составляют образный материал рассказов Жува. И точно вслед за текстом идет пластический комментарий Мазерееля: трагически закинутая мертвая голова на измятых агонией подушках, яростное неистовство буйно помешанного, казенное бездушие прямых линий кафельного пола, носилок, кроватей . . . Рисунки Мазерееля не столько иллюстрируют отдельные события книги, сколько создают тот мрачный, зловещий социальный фон, на котором развертываются перед нами трагические судьбы ее героев. Разорванные контуры лишенных плоти фигур и предметов растворяются в напряженном хаосе контрастов белого и черного, и в этой напряженности, в острой угловатости линий ощущается холодное дыхание боли, отчаяния и смерти, составляющие основной эмоциональный тон рассказов Жува.

Мазереель обращается к книгам, близким по духу к его собственному мировосприятию. Трагедию «маленьких людей» в раздавленном войной мирке повседневных отношений он воспринимает как часть большой трагедии человечества в мире, где действуют отвлеченные силы железных социальных законов. Поэтому наряду с документальной фактологией произведений Пьера Жува, Леонгарда Франка, Стефана Цвейга первых послевоенных лет его привлекает обобщенная символика Уитмена, Верхарна и Ромена Роллана.

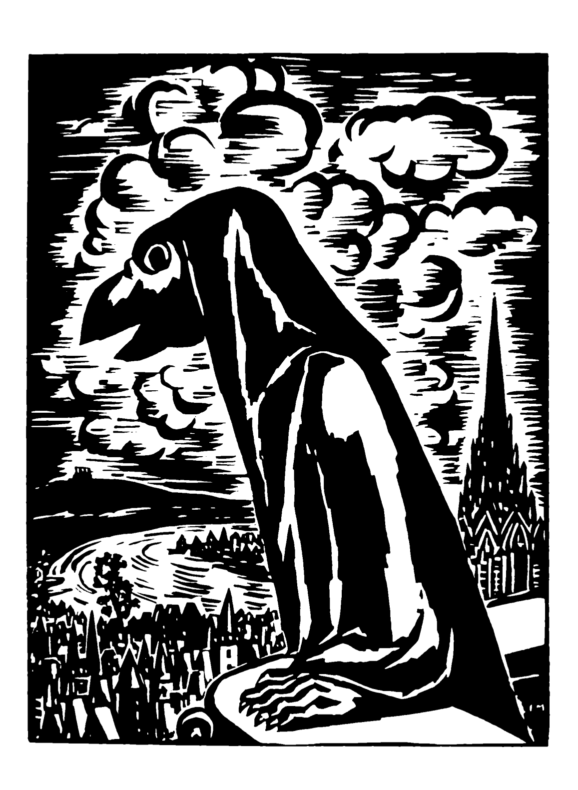
В 1919 году Мазереель создает цикл иллюстраций к сатирической драме Ромена Роллана «Лилюли». Он воплощает в них основную идею произведения: едко саркастическую, бессмысленную фантасмагорию жизни человечества в вечной погоне за Лилюли — призрачной богиней иллюзии. Отдельные рисунки цикла не обладают четкой композиционной построенностью, наоборот, акцентируются случайность, произвольность в распределении изображения на плоскости. Они кажутся фрагментами нелепости, иронии и абсурда, из которых складывается человеческая жизнь. Та же острота, экспрессионистическая напряженность формы и плакатная одноплановость образного строя характерны и для иллюстраций Мазерееля к книге Ромена Роллана «Восстание машин» (1921). Величие современных урбанистических и индустриальных форм не стали здесь еще, как впоследствии, объектом эстетического осмысления. Они являются лишь частями гигантского хаоса враждебной человеку действительности.

Параллельно с иллюстрированием литературных произведений Мазереель создает и собственные книги: свои знаменитые «Поэмы в картинах». Эту, быть может, наиболее значительную часть творчества Мазерееля нельзя не затронуть при разговоре о его иллюстрациях.

И в иллюстрациях и в графических поэмах Мазерееля волнуют одни и те же жизненные вопросы. Эти жанры его творчества развиваются параллельно и неотделимы друг от друга. В 1917 году он создает свой первый графический цикл «Мертвые встают», мрачный гротесково-экспрессионистический стиль которого перекликается с языком его газетных рисунков. Затем появляются циклы «Страдания человека» (1918), «Мой часослов» (1919), «Идея» (1920), «Гротескфильм» (1921) и др. В них определяется и разрабатывается главная тема творчества Мазерееля: тема человека и города, которая, насыщаясь все более широким содержанием, превращается в грандиозную эпопею современной цивилизации.

Во всем мировом искусстве трудно найти мастера, в чьем творчестве так тесно переплелись бы свойства художника и писателя. Жизнь для Мазерееля—это гигантская раскрытая книга, которую он внимательно прочитывает и создает на ее основе свои изобразительные эпопеи, а книга — это часть жизни и требует к себе в силу этого столь же вдумчивого и серьезного отношения, как и сама жизнь. Так же как жизнь не находит зеркального отражения в изобразительных поэмах Мазерееля, так и литературные произведения, иллюстрируемые им, не заключают его творчества в тесные рамки определенного стиля или сюжета, а требуют свободной интерпретации. Поэтому иллюстрации Мазерееля скорее являются, говоря словами Ромена Роллана, «гениальными вариациями на заданную тему», чем дословным переводом сюжета и литературного образа на язык графики.





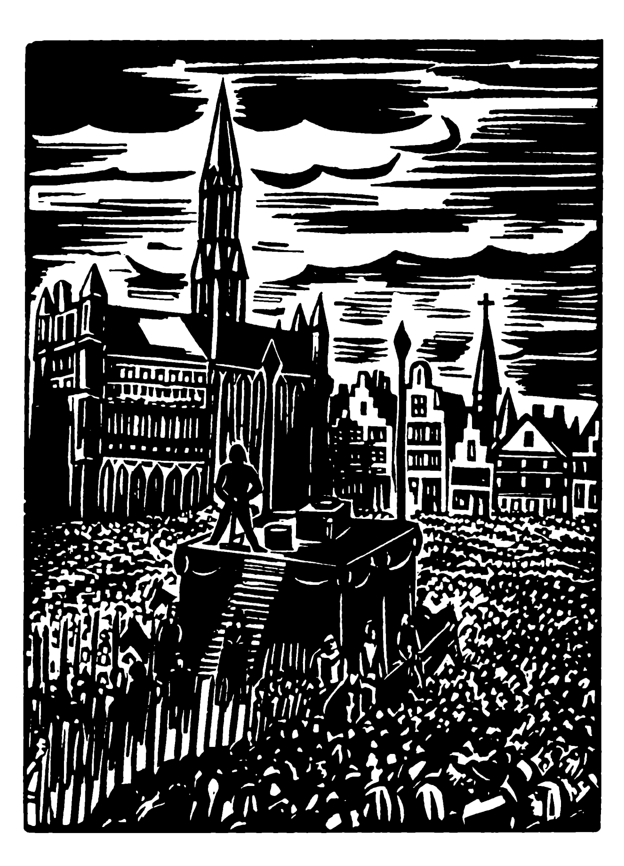
Ф. Мазереель. Иллюстрации. В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Париж, 1930



Ф. Мазереель. Иллюстрация. П. Жув «Госпиталь». М., 1929



Ф. Мазереель. Иллюстрации. Ш. де Костер «Легенда о Тиле Уленшпигеле». Т. I. Берлин, 1951



Основная тема, которую выявляет Мазереель в иллюстрируемых книгах, остается чаще всего одной и той же: это тема человека и современного города, человека и буржуазной цивилизации. И Мазереель не только выявляет эту тему: порой он как бы дополняет содержание литературного произведения, создавая своими рисунками тот «пространственный», индустриально-городской план, в котором живут и действуют герои иллюстрируемых книг. В ранних иллюстрациях Мазерееля («Пьер и Люс» Ромена Роллана, «Последний человек» А. Лаико, «Пакетбот мужества» Ш. Вильдрака, «Вечный жид» Вермейлена, «Бюбю с Монпарнаса» и «Отец Пердрикс» Ш.-Л. Филиппа, «Насилие» Ст. Цвейга и др.), так же как и в его графических романах этого времени, удручающе монотонное повторение мертвых геометрических форм большого города, лишенного неба и воздуха, создает напряженный фон повествования. Отрывистая, угловатая манера штриха, резкие диссонансы черных и белых пятен, строящих условное пространство листов, превращают фигуры людей в бездушные автоматы, уродливые гротески или в бесплотные тени и доводят подчас напряжение до трагического звучания.

Неприятие буржуазной действительности и страстный социальный протест, заставляющие Мазереля в ранних гравюрах и иллюстрациях ломать формы реального мира, доводить до гротеска его отдельные стороны, казалось, могли повести художника по пути экспрессионизма. Однако ужасы войны и язвы буржуазного общества не заслонили от него красоты и значительности современного мира. Уже в ранних работах Мазереля происходит процесс постепенного эстетического освоения нового материала современности.

В одной из первых своих работ — цикле иллюстраций к «Пятнадцати поэмам» Верхарна — Мазереель в поисках выразительных форм обращается к наследию прошлого — к традициям старого бельгийского искусства. Мужественное звучание рабочих ритмов в духе К. Менье, сочный йордансовский юмор крестьянских пирушек, переведенные на язык

Ф. Мазереель. Иллюстрации. Ромен Роллан «Жан Кристоф». Париж, 1925—1927

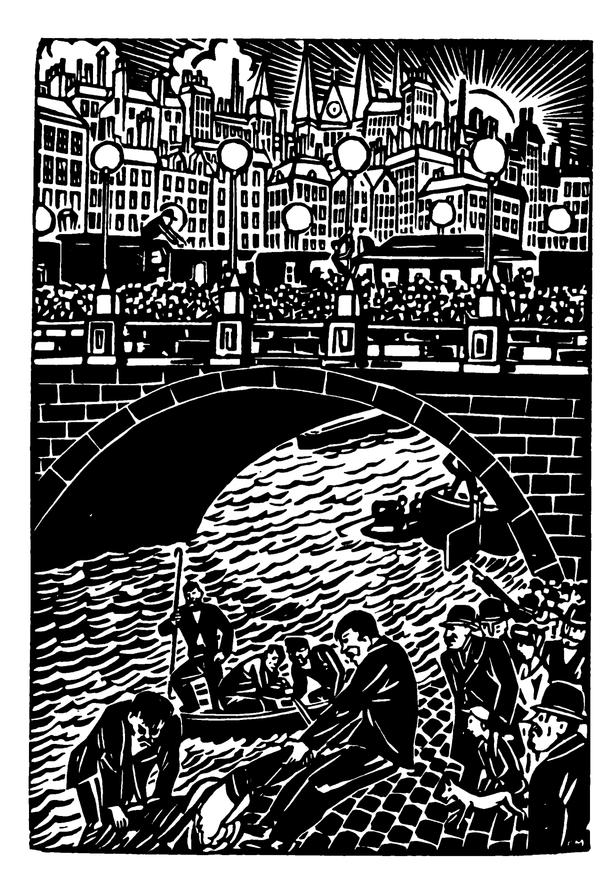




гравюры брейгелевские орнаменты голых ветвей деревьев на белом снегу — все это делает иллюстрации Мазерееля созвучными образному строю верхарновского стиха. Да и в полных боли и отчаяния иллюстрациях Мазерееля к произведениям антивоенной литературы уже проскальзывают мажорные ноты красоты современности: это летящий навстречу сверкающему солнцу поезд в иллюстрациях к «Госпиталю», своеобразная корректива социального пессимизма рассказов Жува в соответствии с более широким мироощущением самого Мазерееля, это причудливые орнаменты огней, домов и людских толп в гравюрах к книге Ш.-Л. Филиппа «Бюбю с Монпарнаса» и др.

Графический стиль Мазерееля окончательно определяется в середине 20-х годов. В графических циклах «Город» (1925), «Картины большого города» (1926), в иллюстрациях к книгам Р. Аркоса «Medard de Paris», П. Хумбурга «Le boy de sa majesté» тема человека и цивилизации лишается одноплановости экспрессионистического неприятия и приобретает сложное симфоническое звучание, в котором ноты осуждения капиталистического мира переплетаются с нотами утверждения красоты современности. Изменяется художественный язык Мазерееля. На смену пестрому калейдоскопу фигур и предметов приходит строгий отбор деталей, нарочитая «случайность» композиций, как бы вырывающая отдельный эпизод из непрерывного временного потока, вытесняется четким композиционным построением. Прием контрастов формы, подчиняющий все средства художественной выразительности воплощению одной эмоциональной идеи, сменяется приемом жизненного контраста. Так, в одной из иллюстраций к роману Р. Аркоса фигуры убитых солдат, мертвые, расщепленные снарядами деревья и зловещий узор колючей проволоки изображены на фоне бескрайнего неба с бегущими по нему облаками. Выжженный войной пейзаж полон напряженной динамики жизни в природе, угадывающейся и в беге тяжелых облаков, и в вибрации сырого весеннего воздуха, и в ряби воды на грязной,

Ф. Мазереель. Иллюстрации. Из цикла гравюр «Город». 1925





растоптанной земле. Два полярных начала бытия — жизнь и смерть — выступают здесь в неразрывном единстве, что придает конкретности жизненного эпизода убедительность социального символа.

В цикле «Город» на протяжении ста гравюр проходит перед нами настоящий апокалипсис современной цивилизации: живые люди, демонстрирующие в клиниках механическое движение своих мускулов и сухожилий, мертвые машины, живущие в просторных залах цехов своей собственной, нечеловеческой жизнью, преступления, совершающиеся на грязных окраинах и в будуарах богатых особняков, разврат высшего общества и изнуряющий труд рабочих, самоубийцы, проститутки, преступники . . . Но это клубящееся варево социальной жизни кипит и бродит в четком обрамлении строгих форм современного города, поднимающего навстречу звездам и облакам, как шпили древних соборов, ярусы своих этажей и цилиндры труб. Это уже не только «город-осьминог, спрут пламенный со щупальцами, жадный» (Верхарн), как в ранних работах Мазерееля, но и порождение нашего века, воплотившего в нем свою холодную, напряженную и строгую красоту.

В иллюстрациях к «Le boy de sa majesté» П. Хумбурга Мазереель смотрит на город глазами возвращающегося из дальнего плавания моряка, глазами, затуманенными тоской, страстью или вином, и перед ними встает манящая, беспокойная, болезненная прелесть электрических огней, зигзагов реклам на фоне решеток освещенных окон, звучащих как призывные ритмы джазов ночных ресторанов. И как воплощение порочной, но зовущей, притягивающей красоты города поднимается из моря перед носом корабля обнаженная ночная дива.

Урбанистическая эстетика приобретает в этих листах законченную форму. Композиция получает четкий каркас вертикалей и горизонталей, на фоне которого произвольно срезанные фигуры создают ощущение свободного движения жизни, штрих становится гибким



Ф. Мазереель. Иллюстрация. Э. Верхарн «12 поэм». 1917



Ф. Мазереель. Иллюстрация. Ф. Вийон «Завещание». 1930

и округлым, передавая величавое движение дыма и облаков и живую красоту человеческого тела. Все это наполняет статичные формы города пульсирующей динамикой жизни. Из социального фона город превращается в главного героя циклов и иллюстраций Мазерееля.

Зрелым мастером с четко определившейся социальной и эстетической концепцией приходит Мазереель к созданию своих наиболее значительных циклов иллюстраций: к «Жану Кристофу» Ромена Роллана (1925—1927), «Тилю Уленшпигелю» Шарля де Костера (1926) и «Собору Парижской богоматери» Виктора Гюго (1930). В этих работах проявились три разных подхода художника к иллюстрированию литературного произведения.

В иллюстрациях к «Жану Кристофу» Мазереель, следуя за текстом книги, стремился проследить судьбы ее героев, воссоздать их психологические портреты, пейзажно-городскую среду, в которой развертывается повествование и через которую передается внутреннее состояние действующих лиц. Трудность этой задачи усугублялась сложностью художественно-образного языка романа и его структуры, где психологически-бытовая линия переплетается с философскими рассуждениями, символикой и критическо-публицистическими экскурсами. Поэтому работа Мазерееля растянулась на три года — необычный для него срок — и вылилась в 666 иллюстративных гравюр. В этом обширнейшем цикле проявилась специфика иллюстративного метода Мазерееля, его сильные и слабые стороны. Тенденция к подробному описанию событий, обстановки, психологических нюансов переживаний героев, обусловленная отчасти отсутствием единого стилистического стержня в самом романе, оказалась несвойственной графическому языку Мазерееля. Литературная повествовательность преобладает в романе над пластической образностью, и этим объясняется многочисленность в этом цикле изобразительных повторов, проходных листов, чисто декоративных решений. Там же, где описание событий сменяется выражением их идейно-эмоционального содержания, иллюстрации Мазерееля приобретают

Ф. Мазереель. Иллюстрации к стихам И. Бехера. 1961





огромную содержательную емкость и способность воссоздавать тончайшие оттенки авторской мысли.

В иллюстрациях к «Тилю Уленшпигелю» (150 гравюр) нет портретов героев, на второй план отступает в них и описание отдельных событий. Все внимание сосредоточивает Мазереель на выявлении поэтического подтекста романа де Костера, его «музыкальной настроенности». Две темы, как два лейтмотива, проходят через весь цикл: свободная стихия природы, созвучная могучей стихии народной жизни, и сумеречное, зловещее начало, заключенное в социальной действительности средневековья. И, разрабатывая эти темы, Мазереель достигает поразительного разнообразия и сложности эмоционального звучания своих иллюстраций. То это бесхитростно-радостная мелодия прямой, залитой солнцем дороги, расстилающейся перед маленьким Тилем, то мрачно-торжественный траурный ритм облаков, прямых линий собора и застывших рядов людей в сцене казни, то драматический всплеск ярости мятежной толпы под напряженно вздымающимися сводами готической церкви, то эпический марш морской стихии, несущей на своих волнах корабли повстанцев. И в соответствии с содержанием каждого листа штрих Мазереeля становится то широким и плавным, то острым, мелким, нервным, то напряженным и взволнованным, то спокойным и размеренным. Он передает и строгое величие средневековой архитектуры, и дробную рябь солнечных бликов на траве, и бесконечные изменения воздушной атмосферы.

Цикл иллюстраций к «Собору Парижской богоматери» состоит из двенадцати страничных гравюр, предшествующих главам книги, и из двенадцати заставок к каждой из них. Архитектурная строгость композиций, виртуозная четкость штриха и напряженность контрастов белого и черного удивительно точно передают драматическую романтику и сдержанный пафос эмоционально-образного строя романа Гюго. Литературно-изобразительный и пластически-выразительный элементы сливаются в этих иллюстрациях в органическое целое и превращают их в своего рода эмоциональные эпиграфы к главам книги.

Период с 1915 по 1930 год был наиболее плодотворным для Мазереeля в области книжной иллюстрации. За эти пятнадцать лет он проиллюстрировал семьдесят три литературных произведения, главным образом современных писателей.

Надвигающаяся вторая мировая война снова поставила Мазереeля в ряды активных борцов с социальным злом. Европейская литература тех лет не успевает следовать за стремительным темпом событий, и Мазереель снова берет на себя функцию писателя, рассказывая в своих «изобразительных романах» о подлинной сущности происходящего. Один за другим выходят его графические циклы: «Солнце» (1935), «От черного к белому» (1939), «Пляска смерти» (1941), «Судьбы» (1939—1942), «Земля под знаком Сатурна» (1943), «Апокалипсис нашего времени» (1943), «Помни!» (1944—1945) и другие, повышенно выразительный экспрессионистический язык которых вновь, как и двадцать лет назад, становится «криком боли и возмущения и призывом к мести» (Ромен Роллан).

В 30—40-е годы Мазереель реже обращается к книжной иллюстрации. Среди его работ в этой области мы уже не найдем обширных циклов, подобных иллюстрациям к «Жану Кристофу» или «Тилю Уленшпигелю». Исключение составляют шестьдесят три рисунка к «Труженикам моря» Гюго и сорок семь гравюр к роману Золя «Жерминаль».

В 1955 году он иллюстрирует «Ночь» Рудольфа Хагельштанге. Поэтический текст этой книги, полной нерадостных раздумий, скорби и разочарований, послужил Мазереелю канвой для создания глубоко лирической изобразительной поэмы. Как и в самостоятельных циклах Мазереeля, в тридцати семи гравюрах этой серии раскрывается настоящая «антология» ночи с послерабочей усталостью, бессонными мыслями ученых, напряженной работой ночных смен, кошмарами сновидений, преступлениями, эротикой, мечтами, надеждами на завтрашний день и, как всегда у Мазереeля, со специфической красотой ночного города, освещенного призрачным светом луны. Приглушенность контрастов, мягкая округлость контуров и линейных ритмов, несвойственные ранним работам мастера, погружают образы этих листов в нежно-лирическое настроение усталости и мечты.

Однако главное место среди иллюстрируемых Мазереелем книг продолжают занимать произведения большого идейного содержания и гражданского пафоса.

К наиболее значительным его работам последних лет можно по праву отнести циклы иллюстраций к стихотворениям Иоханнеса Бехера, созданные Мазереелем в 1951 и 1962 годах. Художника привлекает гражданское мужество поэта-коммуниста, его полное страсти предостережение против повторения ужасов войны, его вера в светлое будущее человечества. Именно эти стороны Бехера раскрываются в иллюстрациях Мазерееля, выполненных в обычном для него выразительном и напряженном графическом стиле.

Интерес Мазерееля к книжной иллюстрации и «иллюстративность» его творческого метода в целом — явление, не случайное для современного искусства. Тот обобщенный, лаконичный язык, который распространен в зарубежной графике наших дней, с трудом позволяет воплощать в одном произведении глубокий идейный и образный смысл. Стремясь преодолеть эту ограниченность, Мазереель обращается к графическим сериям, в которых каждый отдельный лист воспринимается сквозь призму серии в целом и, подобно кадру кинофильма, насыщается содержанием всего произведения. Огромная идейная содержательность каждого листа Мазерееля кроется, очевидно, в ассоциативной способности современного восприятия, связывающего каждый лист с содержанием всей данной серии, всего творчества мастера, а не заключается целиком в художественной ткани отдельно взятого произведения. Большие возможности для углубления образного смысла графического произведения путем широких ассоциативных связей несет в себе и книжная иллюстрация в том ее варианте, который разрабатывает Мазереель. Идейно-образная сторона всегда преобладает у него над декоративно-оформительской. В иллюстрируемом произведении Мазереель выявляет прежде всего его основной жизненный тонус, созвучный самому художнику. Судьбы и даже сам облик героев его иллюстраций и «романов в картинах» очень похожи: его Жан Кристоф и Уленшпигель напоминают героя его «Страстей человеческих», «Идеи», «Солнца» и других серий. И там и здесь это человек, ищущий знания и счастья, смотрящий на мир и на людей добрыми и вдумчивыми глазами, страдающий от социальной несправедливости и протестующий против нее. Только литературный текст придает большую индивидуальность его чертам и судьбе.

Несмотря на разнообразие методов, стилистических приемов, техник, применяемых Мазереелем на протяжении своего пятидесятилетнего творчества, можно говорить об общих свойственных ему принципах иллюстрирования. Излюбленная техника Мазерееля— это гравюра на дереве. Выбор этой техники, сама специфика которой не требует детализации изображения, не случаен для Мазерееля: он продиктован самим подходом его к задаче книжной иллюстрации — выявлением идейного содержания произведения. Для осуществления этой задачи Мазереель обладает неограниченными возможностями, заключающимися в самих свойствах его графического стиля.

Пластический образ у Мазерееля всегда имеет литературный подтекст. Контрастирующие белые и черные пятна, ритмически повторяющиеся линии, создающие эмоциональную насыщенность его гравюр, обладают предельной изобразительной конкретностью. Часто два-три белых штриха на темном пятне человеческой фигуры, линия руки или поворот головы, сопровождаемые эмоциональным аккомпанементом пластической формы, раскрывают в его листах поразительные по реалистической точности психологическое переживание, физическое действие или чувство. Его графический язык обладает той абсолютной мерой литературной изобразительности и выразительности формы, которая позволяет ему создавать пластический эквивалент тончайшим оттенкам авторской мысли. В этом Мазереель, несмотря на все своеобразие и современность своего языка, метода, стиля, сходен с крупнейшими графиками прошлого: Рембрандтом, Гойей, Домье и великими японскими ксилографами.

И. ГОЛОМШТОК

ХУДОЖНИК КНИГИ И ШРИФТА ГЕРМАНН ЦАПФ

I

Германн Цапф родился 8 ноября 1918 года в Нюрнберге — городе знаменитых немецких шрейбмейстеров эпохи Возрождения, в родном городе Альбрехта Дюрера. Сам он — сын своего века—мечтал стать инженером-электриком. Но судьба судила иначе: в шестнадцать лет ему пришлось заняться ретушью. В 1935 году Цапф впервые взялся за перо, чтобы испробовать свои силы в области каллиграфии. Старинное искусство письма широконечным пером увлекло его совершенно. Забывая о сне и пище, исписывал он кипы бумаги и безжалостно выбрасывал в корзину лист за листом. В своей автобиографии Цапф называет себя самоучкой[1]. Он действительно никогда не учился своему искусству ни в одном учебном заведении. Его учителями были книги: Цапф изучал каллиграфию по руководствам Рудольфа Коха и Эдварда Джонстона[2]. Самообразование в Нюрнберге длилось несколько лет.

В 1938 году Цапф переселился во Франкфурт-на-Майне, крупный центр немецкой полиграфической промышленности, чтобы стать «свободным художником», работающим для печати». Здесь он впервые начал работать над проектированием типографских литер[3], учась одновременно ручному набору и печатанию на ручном прессе, а также гравированию пуансонов. Вспоминая о «годах учения» во Франкфурте, Цапф называет гравера-пуансониста фирмы «D. Stempel AG» Августа Розенбергера, руководившего им в овладении тонким искусством гравирования типографских литер, мастером, «каких уже совсем немного осталось на свете».

Цапфу был всего двадцать один год, когда он сделал первые наброски для альбома «Перо и резец» — книги, создававшейся в тесном содружестве с Розенбергером[4]. В это время Цапф много читал, изучая исторические формы типографских шрифтов, знакомясь с историей книгопечатания и техникой словолитного дела.

В 1947 году двадцатидевятилетнему Цапфу было предложено художественное руководство собственной типографией словолитни D. Stempel AG.

Одновременно он начал преподавать (в 1948 г.) каллиграфию в Художественно-промышленном училище в Оффенбахе-на-Майне, где до него преподавал Рудольф Кох.

В 1950 году Цапф совершил путешествие по Италии (Рим, Флоренция), где изучал древние надписи, использованные им позднее, при проектировании титульных шрифтов «Michelangelo» и «Sistina», прославивших его как одного из наиболее значительных создателей современных типографских шрифтов. Имя Цапфа становилось все более известным среди профессионалов. Этому способствовало опубликование эскизов его текстового шрифта «Palatino» в «Гутенберговском ежегоднике» 1950 года, выход в свет первого издания «Перо и резец» и первая выставка работ Цапфа в Нью-Йорке (в 1951 г.), на которой он показал написанные им каллиграфические листы, спроектированные им типографские гарнитуры и оформленные книги. Солидный специальный журнал «American Printer» опубликовал на своих страницах статью под заглавием «Германн Цапф». В тридцать два года он известен как один из лучших каллиграфов[5]. В 1952 году Цапфа пригласили читать лекции в шведский Институт графики (Grafiska Institutet) в Стокгольме, а в США вышло в свет новое издание «Перо и резец» на английском языке[6]. В 1953 году открылась выставка работ Цапфа в Сан-Франциско. В 1954 году вышла в свет новая его книга, посвященная типографскому искусству, «Manuale typographicum» (одновременно в немецком и английском вариантах)[7]. В том же году — путешествие по Соединенным Штатам, встречи и беседы с выдающимися американскими художниками — создателями типографских шрифтов — Брусом Роджерсом, В. Двиггинсом и другими. В 1957 году — путешествие по Калифорнии и выставка работ Цапфа а Калифорнийском университете (Лос-Анжелос).

В 1958 году впервые был показан на выставке «Drupa» в Дюссельдорфе новый типографский шрифт Цапфа «Optima», а в 1960 — опубликована его автобиография на немецком и английском языках. За этим последовали выставки работ Цапфа в Питтсбурге (штат

Пенсильвания, США), Нью-Йорке и Бостоне и, наконец, приглашение преподавать в Carnegie Institute of Technology (Питтсбург) на ежегодных шестинедельных семинарах, посвященных общим вопросам книжного оформления (композиция книги, учение о пропорциях, вариационные возможности при построении титульных листов и полос набора), а также практическим занятиям по шрифту (эскизирование ширококонечным пером и кистью).

Все эти «годы странствий» Германн Цапф продолжал жить и работать во Франкфурте-на-Майне. К 1961 году сорокадвухлетним Цапфом было создано более 50 типографских шрифтов, опубликовано не менее 25 статей[8], монографий[9] и несколько составленных им альбомов собственных рукописных и типографских шрифтов[10]. Кроме того, им было оформлено большое количество книг, многие из которых отмечались в ФРГ среди «50 лучших немецких книг» текущего года. Так, например, среди 50 лучших книг, вышедших в ФРГ в 1954 году, Цапфом было оформлено три, а в 1960 — целых семь! Состоявшиеся весной 1962 года выставки произведений Цапфа (в Bibliothegue Royale в Брюсселе и в Museum Plantin-Moretus в Антверпене) подводили итоги его творческой деятельности.

В творчестве Германна Цапфа поражает прежде всего его интенсивность: ведь все (или почти все) перечисленное выше было создано за 10—15 послевоенных лет! И как »алантливо, на каком высоком уровне профессионального мастерства! Может быть, вместо тпрофессионального мастерства» правильнее было бы сказать — «артистизма».

II

Как мы уже видели, основанием профессиональной подготовки Цапфа послужило самообразование, заключавшееся в копировании образцов каллиграфического письма ширококонечным пером, сперва из книги Рудольфа Коха «Das Schreiben als Kunstfertigkeit», содержащей преимущественно образцы «немецкого» (готического) письма, а затем из классической книги Эдуарда Джонстона «Writting and Illuminating and Lettering», дающей представление о различных латинских почерках средневековья, а также о высеченных на камне надписях Древнего Рима. В первой значительной работе Цапфа — альбоме «Перо и резец» — ясно виден метод его самоподготовки. В самом заглавии заключен и некий символический смысл: перо и резец — это те два инструмента, с помощью которых на протяжении двух с лишним тысячелетий сотни и тысячи безымянных художников, работавших в различных странах Европы, совершенствовали и шлифовали форму букв латинского алфавита. Работая над таблицами своего альбома, Цапф хотел проследить важнейшие этапы этой эволюции и зафиксировать их в виде алфавитов и сентенций (содержащих высказывания о письме и шрифте древних и современных авторов). При этом Цапфу удалось не впасть в стилизацию: в каждом листе альбома видна рука и чувствуется глаз нашего современника, живущего и работающего в двадцатом столетии. Таково и было намерение автора. Все таблицы, написанные или нарисованные Цапфом, гравировались на свинцовых досках Августом Розенбергером. Из их творческого содружества возник замечательный памятник искусства шрифта нашего времени.

В дальнейшем Цапф углубил свои знания, познакомившись во время путешествия по Италии с подлинными древнеримскими надписями (например, с надписью Траяновой колонны в Риме, первое знакомство с начертанием букв которой произошло у него, вероятно, при чтении книги Джонстона) и с надписями флорентийских надгробий эпохи Возрождения. Изучал он также подлинные старинные рукописи в библиотеках Флоренции и Рима, обогащая свои представления о рукописных формах антиквы и об итальянских курсивах эпохи Возрождения. Все эти живые впечатления не могли не сказаться благотворно на дальнейшей работе по проектированию типографских шрифтов. Цапф пишет в своей автобиографии, что надписи древних были использованы им позднее, при создании шрифтов «Michelangelo» и «Sistina»[11]. А надписи кватроченто, которые он срисовывал с могильных плит в церкви Santa Croce во Флоренции, дали мотив для бессерифной антиквы «Optima». В курсивах Цапфа «Palantino» и «Aldus» отразились впечатления, почерпнутые в Лауренциане и в Ватиканской библиотеке из хранящихся там «великолепных книг».

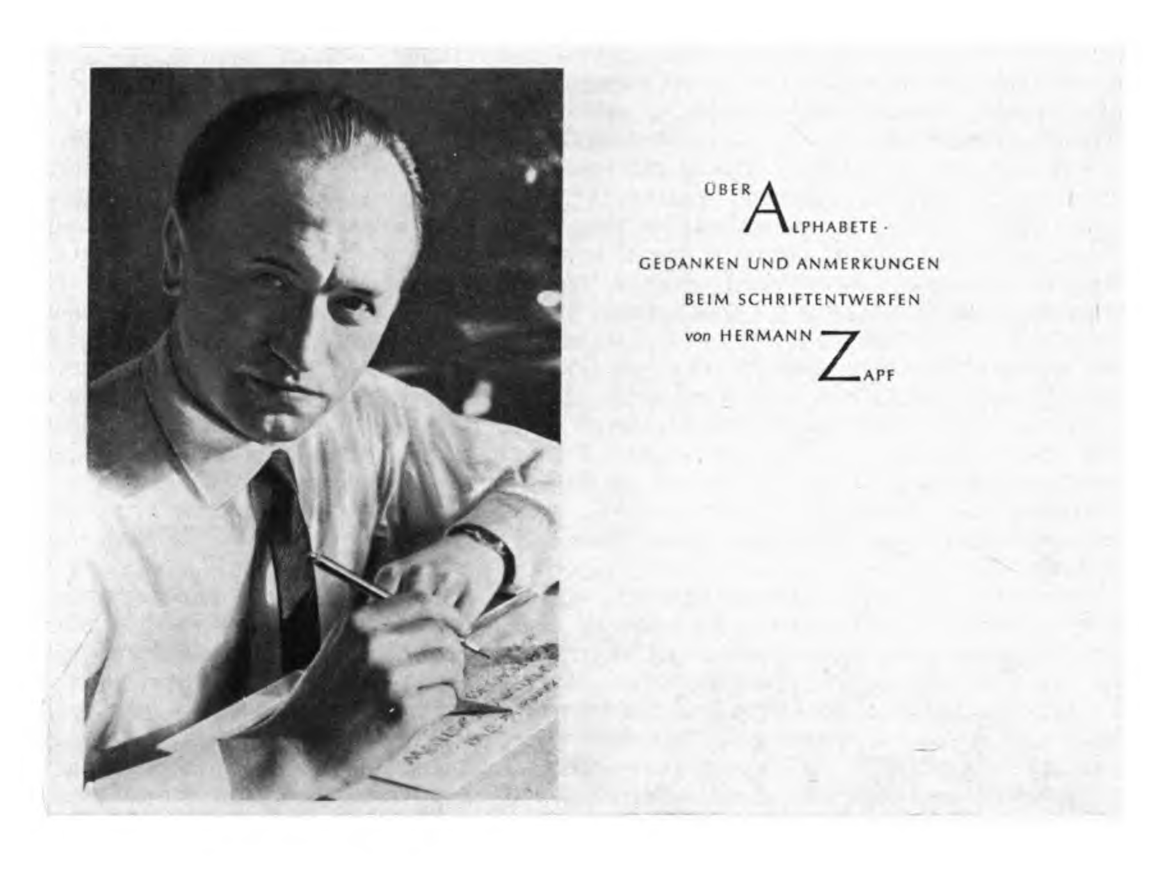
«Точная передача воображению (читателя) мыслей или образов автора — вот миссия типографии, как и каллиграфии». Таков смысл воспроизведенной нами цитаты из Кобден-Сандерсона, давшей Цапфу повод для создания одного из лучших его каллиграфических листов. Мысль известного английского мастера шрифта, одного из тех, кто заложил основы современного типографского искусства, близка Цапфу. Цапф достигает в своих каллиграфических листах виртуозности, заставляющей вспомнить о работах каллиграфов эпохи Возрождения, когда это искусство находилось в зените. Как и у старых мастеров, буквы поют под пером Цапфа, многие его каллиграфические листы производят впечатление музыкальных произведений, только обращенных не к слуху, а к глазу. Но никогда (и это тоже роднит его с мастерами Возрождения) красота росчерка не превращается для Цапфа в самоцель, не заслоняет собой тех мыслей и образов, которые он хочет передать людям. Думается, что в этом заключено то главное, что сообщает каллиграфским работам Цапфа их убедительность и оставляет впечатление простоты и гармонии целого.

Выше говорилось уже о том, что Цапф учился каллиграфии по книгам Рудольфа Коха и Эдуарда Джонстона. В ранних работах Цапфа, быть может, больше заметно увлечение Кохом с его декоративностью, узорчатостью, свойственной вообще готическому шрифту. Под несомненным влиянием Коха выполнены многие листы альбома «Перо и резец». Но не надо забывать, что Кох был мастером широчайшего диапазона, создателем не только готических, но и превосходных латинских шрифтов двадцатого столетия. И несомненно также, что к тонкому пониманию структуры и пропорций прописных букв римских монументальных надписей, с самого начала и постоянно встречающихся в каллиграфических листах Цапфа, его привела не только книга Джонстона, но и труды Рудольфа Коха, сумевшего удивительно просто и ясно изложить в тоненькой книжечке самую суть того, что должен был бы знать каждый современный художник о капитальном шрифте древних[12]. Сказанным я отнюдь не хочу умалить значение книги Джонстона — этой энциклопедии искусства каллиграфии XX века[13]. Книга Джонстона раскрыла перед Цапфом широкий путь, идя по которому современный художник шрифта может достичь многого, если у него есть талант и трудолюбие. И тем и другим природа щедро одарила Цапфа.

И позже, когда жизнь ставила перед ним все новые и часто необычные задачи, Цапф снова становился учеником, переписывая, например, рукописи арабских каллиграфов, прежде чем приступить к проектированию своего арабского шрифта «Alahram-Arabisch» (1954—1956). Таким образом, искусство каллиграфии стало для Цапфа тем необходимым основанием, на котором выросло здание спроектированных им типографских шрифтов.

Проектирование типографского шрифта — наиболее сложная из задач, которые ставит жизнь перед художником, посвятившим себя служению книге. Она была уже очень сложной в те дни, когда впервые встала перед творцами типографских шрифтов на Западе в середине пятнадцатого столетия. Она была блестяще разрешена пионерами типографского искусства, работавшими в Германии (Гутенберг) и Италии (Йенсон и другие), развита и доведена до совершенства во Франции во второй половине XVI века (Гарамон и его ученики).

Все эти мастера, создатели типографских шрифтов эпохи Возрождения, делали свои типографские литеры по образу и подобию рукописных букв, подражая самым красивым шрифтам, употреблявшимся в ту эпоху писцами-каллиграфами, среди которых было немало замечательных художников в своем ремесле, как, например, работавшие в Италии Людовико Вичентино, по прозвищу Арриги, Тальенте или Палатино (именем которого Цапф назвал самую обширную семью своих шрифтов). И все же, до тех пор пока типографские литеры создавались для ручного набора и печатание производилось при помощи ручных прессов, приспособление свободных рукописных форм для нужд типографии не представляло тех сложностей, какие возникли лишь в новое время, с появлением наборных строкоотливных и скоропечатных машин. На долю художников шрифта XX века выпала историческая миссия: обновить полностью типографские кассы, создав новые шрифты для новых печатных машин. Пионерами были англичане Уильям Моррис, создавший в 1892 году свои несколько стилизованные «золотые литеры»[14], и Кобден-Сандерсон, который спроектировал в самом начале нового столетия шрифт, лучше отвечавший



Германн Цапф. Титульный разворот. На фронтисписе портрет художника. Германн Цапф «Об алфавитах». 1960

требованиям времени не только в техническом отношении, но и стилистически — простотой и ясностью своих форм[15]. Интересно, что в качестве образца и тот и другой английские художники избрали литеры одного из величайших печатников итальянского кватроченто — Йенсона. По их следам пошли многие их соотечественники (Эрик Гилл, Алфред Фейрбенк и другие) и современники на континенте Европы и за океаном (голландцы Ван-Кримпен и Де-Роос, немцы Вейсс и Шнейдлер, чех Менхарт, американцы Брус Роджерс, Фредерик Гоуди и другие). Все они опирались на классические традиции и создали в первой половине XX столетия превосходные типографские шрифты, которые и сейчас еще определяют собой художественное лицо многих издаваемых за рубежом книг.

Однако техника книгопечатания не застыла на месте. Совершенствовались машины, потребность в проектировании новых шрифтов не угасала. В течение одного десятилетия (1950—1960) Цапфом были спроектированы почти все те типографские шрифты, которые поставили его в ряды лучших художников шрифта нашего времени.

Если Моррис и Сандерсон были пионерами, а Гоуди, Вейсс и другие развили современный стиль типографских шрифтов, то о Цапфе можно говорить не только как о завершителе этого процесса, но и как об искателе новых путей, никогда не порывающем с традицией, но всегда ищущем и находящем нечто новое, в чем явственно ощущается дыхание наших дней — 60-х годов двадцатого столетия. Говоря это, я имею в виду прежде всего одну из последних работ Цапфа — типографский шрифт «Optima». Основываясь на непосредственном наблюдении классических образцов, Цапф нашел очень современное решение для

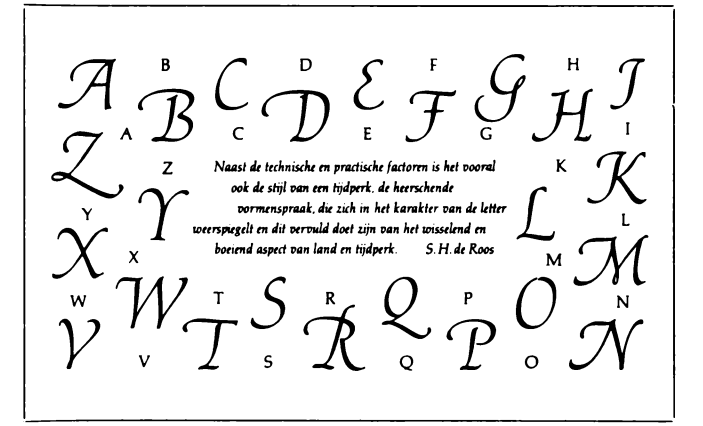
этого типографского шрифта (который сам он хотел назвать «Новой антиквой»). «Optima» представляет собой попытку сблизить антикву с гротеском. Как известно, первые гротески начала девятнадцатого столетия были побочными детьми антиквы своего времени. Опыты Эдуарда Джонстона (гротеск для лондонского метро, 1916), Пауля Реннера («Futura») и Рудольфа Коха («Kabel») были основаны на изучении древнеримских надписей до времени их высшего расцвета (до Августа, Траяна и Адриана), когда буквы приобрели уже свои благородные пропорции, но сохранили еще свой первоначальный, несколько более «вычерченный» характер и имели штрихи равной толщины. В 30-х годах нашего столетия они воспринимались, пожалуй, как самые «современные». Цапф нашел новое решение, удачно соединив в своем шрифте черты антиквы и гротеска. Когда смотришь на страницу текста, набранного шрифтом «Optima», он воспринимается скорее как гротеск, чем как антиква, но читается так же легко, как последняя, а в крупных кеглях отчетливо видна вся тонкость проработки деталей, свойственная лучшим образцам классической антиквы. Цапфа спросили однажды, какой из спроектированных им шрифтов нравится ему самому больше всех. Он ответил, что, хотя вопрос и неделикатен (какой отец объявит во всеуслышание, которую из своих дочерей он любит больше всех?), он думает, что «Palatino» или «Melior» не будут на него в претензии, если он признается, что особенно симпатизирует шрифтам «Aldus» и «Optima». И свою автобиографию он набрал гарнитурой «Optima».

Размышляя о том, каким должен быть шрифт нашего времени и в каком направлении будут развиваться его формы в дальнейшем, Цапф пишет в своей автобиографии: «Форма шрифта должна подчиняться техническим условиям, считаться с повышенными требованиями читателей к удобочитаемости ... и ... не терять красоты формы . . .» «Необходимо в шрифтах, которые являются выражением сегодняшнего дня — нашего века индустриальных форм, — привести к гармоническому единству целесообразность, простоту и красоту . . .» «Шрифт . . . будет, несомненно, все больше и больше освобождаться от историзирующих стилевых элементов прошлого, не превращаясь, однако, в геометрически-абстрактные схемы букв, потому что оптические требования останутся все теми же до тех пор, пока буквы будет воспринимать человеческий глаз, а не электронная машина для чтения (над которой, однако, как мы знаем, техники уже работают). Не только с теоретических позиций требуем мы от сегодняшних шрифтовых форм чего-то иного, чем в прошлом, но и технический прогресс и новые условия наборной и печатной техники влияют на формирование печатного шрифта. Ясность, простота и скорость чтения — вот основные предпосылки для непрерывной эволюции шрифта в наше время . . .»

III

Германн Цапф называет себя «книжным и шрифтовым графиком» (Buch und Schriftgraphik — значится на почтовой бумаге и конвертах художника). Это не вполне совпадает с нашим термином «художник книги». Еще Александр Бенуа в очень содержательной и умной статье, опубликованной в 1910 году[16], указывал на то, что на Западе книжное искусство понимается несколько иначе, чем в России. Заметив, что русская книга первого десятилетия XX века переживает «своего рода расцвет графики», Бенуа не без горечи продолжает: «У нас чудесные художники тратят свои силы на украшение дрянной бумаги, принуждены свои живые и яркие рисунки вплетать в столбцы мертвого, казенного шрифта, печатаются дешевой краской и все же выходят победителями. И мы нынче имеем прекрасные книги. За границей нет столько первоклассных художников, которые отдавали бы свои силы на книжное дело, зато последнее само по себе стало совершенно художественным. Там и бумага, и шрифт, и печать, и типографская краска, и переплет — все служит одной, чисто художественной цели . . .»

«Книжное дело само по себе», то есть книга как произведение типографского искусства, где и бумага, и шрифт, и печать служат «одной, чисто художественной цели», — вот собственно сфера деятельности художника книги на Западе (вне зависимости от того,



1



2

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚ

ΛΜΝΞΟΠΡΣ

Διά γὰρ τούτων μόνων οἱ μὲν τετελευτηκότες τοῖς ζῶσι διαμνημονεύονται, οἱ δὲ μακρὰν τοῖς τόποις διεστῶτες τοῖς πλεῖστον ἀπέχουσιν ὡς πλησίον παρεστῶσι διὰ τῶν γεγραμμένων ὁμιλοῦσι· … καθόλου δὲ τὰς χαριεστάτας τῶν φρονίμων ἀνδρῶν ἀποφάσεις καὶ θεῶν χρησμούς, ἔτι δὲ φιλοσοφίαν καὶ πᾶσαν παιδείαν μόνη τηρεῖ καὶ τοῖς ἐπιγινομένοις ἀεὶ παραδίδωσιν εἰς ἅπαντα τὸν αἰῶνα. Διὸ καὶ τοῦ μὲν ζῆν τὴν φύσιν αἰτίαν ὑποληπτέον, τοῦ δὲ καλῶς ζῆν τὴν ἐκ τῶν γραμμάτων συγκειμένην παιδείαν. — DIODOROS XII 13, 2-3

* ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜΝΞΟΠΡΣΤ
ΥΦΧΨΩ αβγδεζηθικλμνξοπρστυφχψω ΤΥΦΧΨΩ

3

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Kk Ll Mm Nn Oo
Pp Qq Rr Ss

Je bescheidener der typograph der schrift dient, je feinfuhliger er sich in die besonderen anspruche, die eine schrift stellt einzufuhlen vermag, um so besser ist die typographie. PAUL RENNER

Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

4

Observons ici que l'œuvre typographique exclut l'improvisation; elle est le fruit

A B C D E F G H

d'essais qui disparaissent, l'objet d'un art qui ne retient que des ouvrages achevés, qui

I J K L M N O P Q

rejette les ébauches et les esquisses, et ne connaît point d'états intermédiaires entre

R S T U V W X Y Z

l'être et le non être. Il nous donne par là une grande et redoutable leçon • Paul Valéry

5

Let us then go back to the sources of the scribe's art for new inspirations: the beautiful majuscule letters of classical Rome, for our capitals, and for our lower-case letters to the fine book-hands that by the eleventh and twelfth centuries had

ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVWXYZ

gradually evolved into fixed forms from the Carolingian minuscules of the ninth, not indeed to copy those forms, but to

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

make of them a starting point for new expressions suited to present day needs. Too many types in use today betray the

ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVWXYZ

fact that their designers were not conversant with the early forms of letters, that they had a feeble invention, a weak

ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVWXYZ

sense of proportion or propriety. Eccentricity of form from the hand of an artist who is master of himself and of his subject may be pleasing; it becomes only mere affectation when attempted by the ignorant amateur. *Frederic W. Goudy*

6

Германн Цапф. «Типографское руководство». 1954.

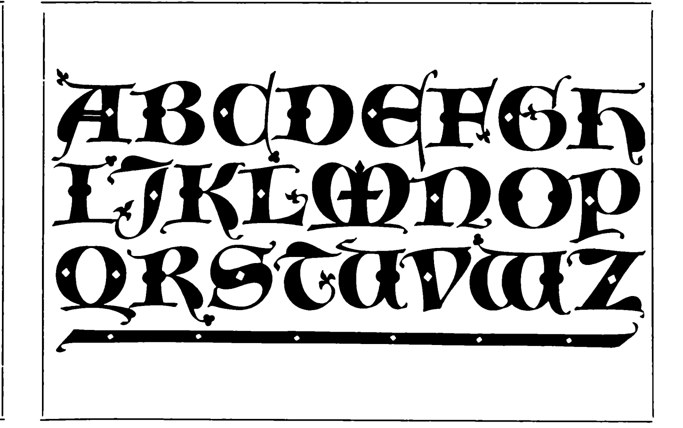
1. Табл. 58. Шрифт Ариадна (прописные и курсив); 2. Табл. 50. Логотипы и монограммы; 3. Табл. 17. Греческие шрифты Фидиас и Гераклит; 4. Табл. 29. Шрифты Палатино, Палатино-курсив и Альдус-курсив; 5. Табл. 31. Акцидентный шрифт Сапфир в сочетании с текстовым шрифтом Баскервиль; 6. Табл. 48. Текстовой шрифт Палатино; алфавиты прописных: Микеланджело (первый сверху), Палатино (второй), Систина (третий) и полужирный Палатино.

* MANUALE
TYPOGRAPHICUM

100 typographische Schrifttafeln mit Aussagen über Schrift, Druckkunst und Typographie aus Gegenwart und Vergangenheit In 16 Sprachen ausgewählt und gestaltet von Hermann Zapf Gedruckt in der Hausdruckerei der Schriftgießerei D. Stempel AG


VERLEGT BEI GEORG KURT SCHAUER
IN FRANKFURT AM MAIN

Г. Цапф. Титул рекламного проспекта «Типографское руководство». Франкфурт-на-Майне, 1954



Германн Цапф. Ломбардский шрифт (прописные средневековые буквы). Альбом шрифтов «Перо и резец». 1950

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТ

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё

УФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё

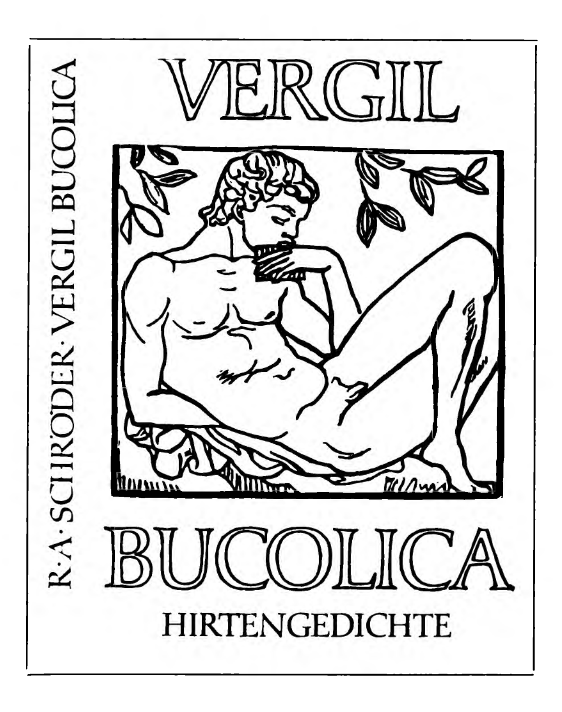
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТ

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё

УФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ

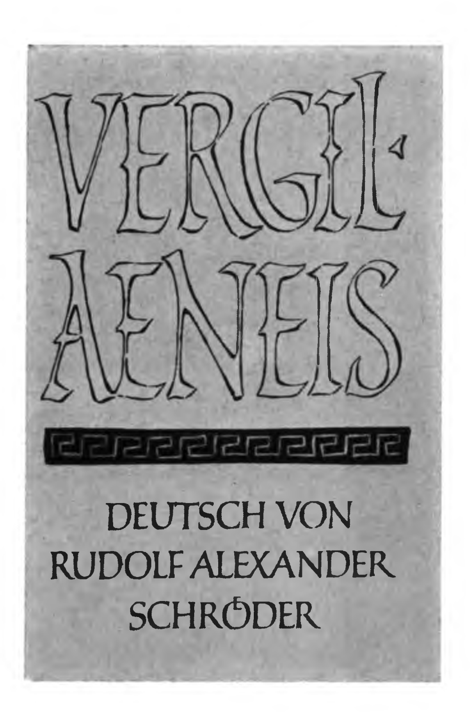
История ума представляет две главные эпохи: изобретение букв и типографий; все другие были их следствием. Н. М. Карамзин (1803)

Германн Цапф. Русский шрифт. Г. Цапф «Об алфавитах». 1960

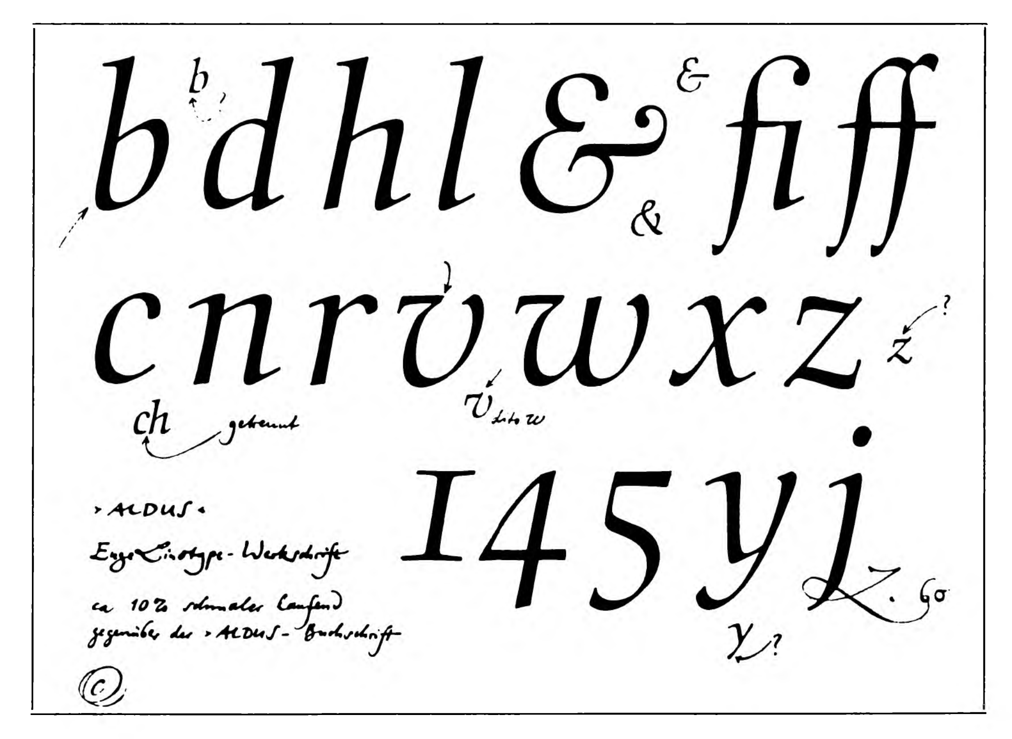




Германн Цапф. Суперобложка. Вергилий «Буколики». 1957



Германн Цапф. Суперобложка. Вергилий «Энеида». 1952



Германн Цапф. Проект типографского шрифта Альдус. Г. Цапф «Об алфавитах». 1960



JEAN GIRAUDOUX Dramen
* Siegfried
Amphitryon
Judith 38
Intermezzo
Kein Krieg
in Troja
Reise des
Kapitäns Cook
Impromptu
de Paris

S.FISCHER VERLAG

Германн Цапф. Суперобложка. Жан Жироду «Драмы». 1961

The whole duty
of Typography, as of
Calligraphy,
is to communicate
to the imagination,
without loss
by the way,
the thought or image
intended
to be communicated
by the Author.

THOMAS JAMES COBDEN-SANDERSON

Германн Цапф. Каллиграфический лист. Г. Цапф «Об алфавитах». 1960



Германн Цапф. Алфавит заглавных букв и курсив. Г. Цапф «Об алфавитах». 1960

«украшена» ли книга иллюстрациями или орнаментом). Далее Бенуа пишет: «. . . не надо забывать в украшении книги об ее архитектуре. Мало придумать для нее заставной лист, виньетки и концовки. Гораздо важнее вопросы, так сказать, «планного» характера. Хороший архитектор узнается по плану сооруженного здания, по всей анатомии постройки. И действительно, лишь она даст сооружению настоящую жизненность, лишь она подскажет всю дальнейшую удачу и красоту фасадов. Так точно и художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание первым долгом (и прежде всяких мыслей об орнаментировке) на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста в странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т.д. Книга может стать прекрасной без единого украшения, и, наоборот, все украшения не приведут ни к чему, если будут забыты эти основные требования — примеры чему мы видим ежедневно . . .»

Итак, забота о том, чтобы книга стала произведением искусства, должна лежать, по мысли Бенуа, на ее «архитекторе» — художнике книги. С художником именно такого типа встречаемся мы, рассматривая книги, оформленные Германном Цапфом. Вот почему так трудно судить о нем как об оформителе по репродукциям с нескольких суперобложек и титульных листов, помещенных здесь. Чтобы вынести о нем верное суждение, нужно внимательно перелистать не одну оформленную Цапфом книгу.

Из высказываний Германна Цапфа известно, что первым и основным выразительным средством в руках художника книги он считает типографские литеры. Содержание книги диктует выбор той или иной гарнитуры (благо современный художник книги обладает почти неограниченными возможностями в этом отношении)[17]. Цапф широко пользуется в зависимости от стоящей перед ним задачи как своими собственными типографскими шрифтами, так и «чужими», созданными его современниками и предшественниками. Складывая из литер строчки, из строчек страницы, из страниц книгу, Цапф заботится прежде всего о гармоничном соотношении частей целого, то есть о пропорциях. При этом он ищет наиболее разумного и точного соответствия между содержанием книги и формой воплощения этого содержания чисто типографскими средствами. Размышляя о форме и содержании, Цапф пишет: «Представляет ли собой наша сегодняшняя книжная продукция в целом единство содержания и формы, как это было, например, с книгами XV и XVI столетий, а также и в последующие века. Почему вообще утеряно это единство? Не анахронизм ли, если «Теорию относительности» Альберта Эйнштейна . . . печатают литерами, заимствованными из минувших веков? Разве значительные произведения книжного искусства в прошлом тоже печатали «старинными» буквами прошедших эпох? Вспомним только о книгах первых десятилетий книгопечатания — о великолепном создании Альда Мануция «Сон Полифила» или о «Тейерданке», о «Лафонтене» Шарля Антуана Жомбера и о печатных творениях Бодони. Все эти книги типичны для своего времени. В XIX столетии начинается — как в архитектуре, так и в книгах — имитация стилей прошедших эпох. Даже сам Уильям Моррис отдает зримую дань историзму XIX столетия в своих изданиях «Kelmscott Press». Первые современные, соответствующие духу времени книги были созданы издательством «Doves Press», руководимым Кобден-Сандерсоном. За ним следуют Вальтер Тиманн, Э. Р. Вейсс, Рудольф Кох, Пауль Реннер и Эрнст Шнейдлер. Они создали литеры, а из этих литер — книги, ставшие выразителями нашего времени, книги XX столетия. Конечно, книги исторического содержания или такие книги, которые должны создать определенное настроение у читателя или воссоздать определенную атмосферу, можно печатать «историческими» шрифтами. Это делаю и я сам в моих типографских (мы сказали бы, «оформительских». — *В. Л.*) работах. С другой стороны, к нашим услугам сегодня такое множество выразительных средств нашего времени, что нам не следовало бы пренебрегать ими, если мы хотим создавать книги для нашего времени. Наши письменные знаки должны были бы выразить дух времени так же, как его выразили, например, capitalis — в дни Римской империи, каролингский минускул и текстура — в средние века. Возрождение, барокко и классицизм также выразили себя в своих печатных литерах»[18].

Базируясь на традициях книжного искусства прошлого (в особенности эпохи Возрождения), Цапф постоянно ищет новые выразительные средства, заключающиеся прежде всего в неисчерпаемых возможностях композиционных вариаций — в сочетании букв, различных начертаний и кеглей, в не совсем обычном расположении строк, в сочетании изображений с тем или иным шрифтом и т.д. В композиции титульных листов (обычно наборных) Цапф очень разнообразен. Он часто пользуется приемами так называемой «свободной композиции», построенной на принципе равновесия, а не строгой симметрии строк. Замечу в скобках: он (вольно или невольно) идет в этом отношении по стопам таких крупнейших мастеров книжного оформления, как Олдржих Менхарт и В. А. Фаворский. Творчество Фаворского вряд ли могло быть достаточно хорошо и полно известно Цапфу. Зато работы Менхарта (и вообще чешскую книгу) он знает и любит. Цапф с большим уважением относится к достижениям чешских художников книги, считает, что им удается достичь того единства современной иллюстрации и шрифта в композиции книги, «к которому все мы стремимся». Цапф и сам умеет достичь желанного единства шрифта с изображением. Укажу, к примеру, на воспроизведенную здесь суперобложку «Буколик» Овидия (гравюра на дереве Аристида Майоля, рисованный шрифт Германна Цапфа). Что касается единства формы и содержания, то и здесь Цапф на высоте. Вот, например, обложка «Энеиды» Вергилия с ее историзирующим, но очень по-современному нарисованным заглавием, а вот другая — «Драмы» современного французского писателя Жана Жироду— обложка, скомпонованная из свободно написанных классическим шрифтом заглавий пьес, составляющих содержание книги. В тех случаях, когда Цапф не рисует шрифт специально для той или иной книги, а пользуется существующим уже типографским, он умеет достичь не меньшего единства и выразительности. Укажу, например, на обложку книги «Греческая жизнь в зеркале искусства», где так красиво сочетается фотоизображение с типографским шрифтом Цапфа «Optima». К сожалению, те примеры композиции титульных листов, которые удалось воспроизвести здесь, не дают достаточно полного представления о разнообразии замыслов и композиционных приемов, которыми пользуется Цапф, создавая свои чисто шрифтовые композиции. Некоторое представление о вариационном даровании Цапфа как компоновщика типографских шрифтов дают репродуцированные здесь листы из альбома «Manuale typographicum».

Круг интересов Цапфа — художника книги чрезвычайно широк. Среди оформленных им книг больше всего произведений художественной литературы. Авторы этих книг — древние поэты: Гомер, Эсхил, Софокл, Эврипид, Вергилий; французские писатели: Франсуа Рабле, Марсель Пруст, Андре Жид и другие; англичане и американцы: Бернард Шоу, Т. С. Элиот и другие. И, разумеется, множество немецких прозаиков и поэтов: Эд. Мерике, Гердер, Гельдерлин, Гуго фон Гоффмансталь, Томас Манн, О. Лерке, Нелли Сакс — вот далеко не полный перечень авторов немецких книг, оформленных Цапфом. Затем идут многочисленные книги по искусству (театр и архитектура, изобразительное искусство и музыка, каллиграфия и типографское искусство). Среди последних особую группу составляют книги, автор которых сам Германн Цапф: «Перо и резец», «Manuale typographicum», автобиографическая «Об алфавитах» и др. Каждая из них заслуживает особой рецензии. Тех, кто захочет, прочитав эту статью, ближе узнать Германна Цапфа как художника и человека, заинтересует, несомненно, его автобиография, написанная удивительно живо и остроумно. Из этой книги читатель (особенно, если он работает в той же области, что и Цапф) почерпнет много полезного для себя. Она издана на немецком и английском языках, и остается только пожалеть, что нет русского перевода.

Цапф — автор серьезной монографии об Уильяме Моррисе. Его перу принадлежат также многочисленные статьи: о Рудольфе Кохе и Фридрихе Клеукенсе, об истории стилей типографских шрифтов и об их классификации, о ренессансной антикве и об эволюции форм букв алфавита после эпохи Возрождения, о современном типографском искусстве и о взаимодействиях, существующих между рукописными буквами и печатными литерами, и т.д. В предисловии к книге Рауля М. Розариво[19], трактующей о типографских пропорциях, а также в статье, опубликованной в «Гутенберговском ежегоднике» за 1962 год под заглавием «Шрифты и книги, как выражение своего времени (размышления об



Германн Цапф. Шрифты Микеланджело и Палатино-курсив. «Типографское руководство», табл. 2

основных вопросах современного книгопечатания)»[20], Цапф высказывает свои взгляды на значение пропорций в книжном искусстве и свое отношение к традициям и новаторству.

Литература о Цапфе обширна. Начиная с 1951 года о нем и о его новых работах появляются статьи в специальной прессе в ФРГ, США, Швеции, Англии, Чехословакии, Японии, Венгрии, Ирландии, Голландии, Дании. Чехословацкий журнал «Typografia» (№ 6—7, 1961 г.) посвятил творчеству Цапфа почти половину всего номера[21]. Много типографских шрифтов Цапфа превосходно репродуцировано в чешской книге Главса о современных латинских типографских шрифтах[22]. У нас тоже неоднократно публиковались шрифты Германна Цапфа: укажу на брошюру А. Г. Шицгала о современных рисунках типографских шрифтов в СССР и за рубежом[23] и на книги известного эстонского каллиграфа и художника книги Виллу Тоотса, в которых репродуцировано много шрифтов немецкого художника. В книге Тоотса «300 шрифтов» (на латышском языке) Цапф представлен особенно полно[24]. Его работы аннотированы здесь и по-русски.

Цапф живо интересуется всем, что происходит на свете в области книгопечатания, и всегда в высшей степени благожелательно реагирует на успехи, достигнутые в этой области в любой стране. Вот что пишет по этому поводу чешский журнал «Typografia»: «Германн Цапф в течение ряда лет — наш друг . . . интересуется всем, что делается у нас в полиграфии, прежде же всего в области шрифта и искусства книги, . . интересуется также и нашей музыкой и нашим прикладным искусством . . .» Такой же благожелательный интерес проявляет Цапф и к нашей советской книге, к ее иллюстраторам, оформителям и художникам шрифта.

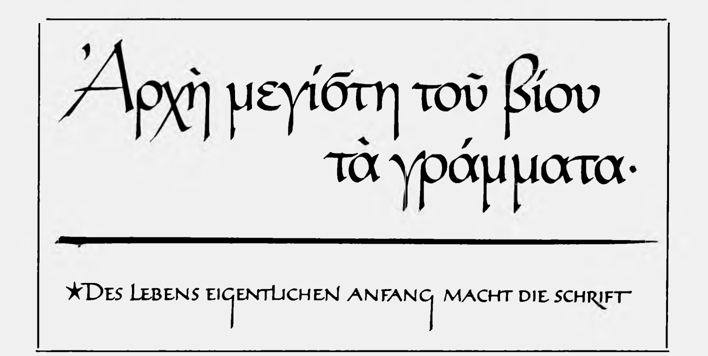
В своей автобиографии и в статьях Цапф снова и снова возвращается к вопросу «оназначении художника книги и шрифта». Он полагает, что современный художник должен средствами своего искусства (будь то архитектура, книжная иллюстрация или



Германн Цапф. Титульный лист. Альбом шрифтов «Перо и резец». 1950



Германн Цапф. Фрактурные инициалы. Альбом шрифтов. «Перо и резец». 1950



Германн Цапф. Греческий шрифт. Альбом шрифтов «Перо и резец». 1950

типографский шрифт) выразить свое время, как выразили его, например, художники эпохи Возрождения.

«Не в подражании средневековью и не в реставрации 19-го столетия должны мы ... искать формы выражения нашего времени. Нам следует создавать такие шрифты, которые могли бы удовлетворять требованиям техники завтрашнего дня и служить выражением сегодняшнего, представляя собой логическое развитие западноевропейских шрифтов прошлого... Проектирование печатного шрифта требует знания исторических взаимосвязей в развитии шрифтов, художественного чутья и всестороннего знакомства с техникой словолитного дела», — говорит он в другом месте.

Но достаточно ли одних этих, чисто профессиональных знаний, спросим мы, чтобы поднять современное книгопечатание на уровень высокого искусства? Не были ли первопечатники — и наши и западноевропейские — чем-то бóльшим, чем ремесленниками, наделенными художественным чутьем и хорошо знающими свое дело? И Гутенберг, и Иван Федоров, и Альд Мануций были людьми, убежденными в том, что их профессия налагает на них большую ответственность перед людьми, они считали свою миссию печатника — высокой миссией. Этих же взглядов на высокое призвание современного художника книги и шрифта придерживается Германн Цапф. Мне хочется закончить эту статью о нем его собственными словами, теми самыми, которыми он заканчивает свою автобиографию: «Лишь немногие люди задумываются над тем, как возникают печатные буквы, которые они ежедневно читают. И все же за каждой отдельной буквой нашего алфавита скрывается стремление придать ее внешнему облику целесообразную и красивую форму. Не только сам проектировщик литер формирует шрифт, но целый ряд рук трудится над общей задачей. И редкая сфера деятельности влечет за собой столь значительные последствия, как создание печатного шрифта. Поэтому творить это дело следует лишь с величайшей ответственностью, и оно дает всем сопричастным удовлетворение, ибо дело это является одним из прекраснейших и прогрессивнейших дел человеческих вообще».

В. ЛАЗУРСКИЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Über Alphabete. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen von Hermann Zapf. Frankfurt am Main, 1960. Одновременно с немецким изданием вышла автобиграфия Г. Цапфа на английском языке: About Alphabets. Some Marginal Notes on Type Design by Hermann Zapf. New York, MCMLX.

[2] Руководство Коха: Das Schreiben als Kunstfertigkeit. Eine ausführliche Anleitung zur Erlernung der für den Beruf des Schreibers notwendigen Schriftarten von Rudolf Koch. Leipzig, 1924 (второе издание). Руководство Джонстона: Johnston, Edward. Writing and Illuminating and Lettering. London, 1906 (первое издание).

[3] Первый спроектированный Цапфом в 1938—1939 гг. фрактурный типографский шрифт «Gilgengart» был осуществлен впоследствии фирмой D. Stempel AG.

[4] Feder und Stichel. Alphabete und Schriftblätter in zeitgemässer Darstellung. Geschrieben von Hermann Zapf. In Metall geschnitten von August Rosenberger. Frankfurt am Main, 1950. 4°, с 25 таблицами шрифтов (первое издание; второе издание вышло в 1952 г.).

[5] «American Printer», Vol. 133, № 1. New York, Jan. 1952, p. 20–21 & 64–65. Статья: Standard, Paul. «Hermann Zapf. At 32 he is known as one of the finest of Calligraphers».

[6] Pen and Graver. Alphabets and Pages of Calligraphy by Hermann Zapf with a Preface by Paul Standard. New York, 1952. Одновременно во Франкфурте-на-Майне вышло в свет второе немецкое издание «Feder und Stichel».

[7] «Manuale typographicum. 100 typographische Tafeln mit Aussagen «ber Schrift, Druckkunst und Typographie, aus Gegenwart und Vergangenheit in 16 Sprachen, ausgewählt und gestaltet von Hermann Zapf. Frankfurt am Main, 1954. 4°. Это издание вышло в том же году в Нью-Йорке с послесловием Пола Стандарда.

[8] Перечень статей Г. Цапфа, опубликованных в периодической прессе, дан в его автобиографии и в каталогах выставок его произведений.

[9] Монграфии, написанные Г. Цапфом: «Über Alphabete» (автобиография) и «William Morris. Sein Leben und Werk in der Geschichte der Buch- und Schriftkunst. Scharbeutz. 1949. 4°, с 36 илл., фронтисписом. Книга о У. Моррисе входит в серию монографий, посвященных мастерам шрифта: Monographien künstlerischer Schrift (11. Band), которую издает Klaus Blanckertz Verlag.

[10] Альбомы шрифтов Г. Цапфа: «Das Blumen-ABC von Hermann Zapf und August Rosenberger». Frankfurt am Main, 1949. 4°, с 28 илл.; «Feder und Stichel»; «Pen and Graver» (см. прим. 4 и 6).

[11] Неверно было бы связывать эти названия с буквами, которыми Микеланджело пользовался в надписях под изображениями Пророков и Сивилл плафона Сикстинской капеллы. Германн Цапф подчеркивает в своей автобиографии, что как эти, так и другие названия шрифтов, входящих в так называемую «семью Палатино» (Palatino, Michelangelo, Sistina, Aldus), говорят лишь о том, что все они рождены в результате увлеченного изучения шрифтов эпохи Возрождения, эпохи, когда из рукописных форм рождались формы типографские. Замечу здесь, что «семья Палатино» представляет собой сейчас наиболее широко развитую «семью шрифтов» среди современных антиква-шрифтов ренессансного типа. Эти и другие типографские шрифты, спроектированные Цапфом до 1961 г., воспроизведены в его автобиографии.

[12] Я имею в виду маленькую книжечку Рудольфа Коха: «Das Schreibbüchlein. Eine Anleitung zum Schreiben von Rudolf Koch. Mit Holzschnitten von Fritz Kredel». Offenbach, 1930, до сих пор, к сожалению, не изданную на русском языке.

[13] Взгляды Джонстона очень ясно изложены им самим в предисловии к его книге «Writing and Illuminating and Lettering». Джонстон пишет: «Эволюция букв была совершенно естественным процессом, в течение которого развились индивидуальные и характерные типы (литеры), и знание того, каким образом это произошло, поможет нам понимать их анатомию и отличать хорошие формы от плохих».

[14] «Золотые литеры» (Golden Type) Уильяма Морриса были впервые применены при печатании его «Golden Legend» в 1892 г.

[15] Антиква Кобден-Сандерсона была применена впервые для изданий «Doves-Press» в 1903 г.

[16] Статья Александра Бенуа «Задачи графики» была напечатана в журнале «Искусство и печатное дело», 1910, № 2—3 (Киев).

[17] В предисловии к книге: Berry W. T., Johnson A. F., Encyclopaedia of Type Faces, London, 1953 — говорится о том, что в наши дни существует более 5000 различных типографских шрифтов. О многообразии форм современных типографских шрифтов дает представление и

превосходно изданная в Чехословакии книга: H l a v s a, O l d ř i c h. Typografická písma latinková. Praha, 1960 (второе издание; первое издание вышло в 1957 г.).

[18] H. Zapf. «Über Alphabete».

[19] R o s a r i v o, R a u l M. Divina Proportio Typographica. Das Buch vom Goldenen typographi. schen Modul. 1 : 1,5 in der Proportion 2 : 3, dem Modul von Johannes Gutenberg und seiner Zeitgenossen- Übersetzt aus dem Spanischen von Heinz Nieth. Bearbeitung der deutschen Ausgabe von Hermann Zapf. Krefeld, 1961. Первое издание книги Р. Розариво (на испанском языке) вышло в Буэнос-Айресе в 1947 г. под заглавием: «Divina Proporcion tipografica Ternaria».

[20] H e r m a n n Z a p f. Schrifttypen und Bücher als Ausdruck ihrer Zeit. Gedanken über Grundsätzliche Fragen der Buchtypographie in der Gegenwart. Статья в «Gutenverg-Jahrbuch 1962», стр. 68—75, с 7 илл.

[21] В № 6—7 чешского журнала «Typografia» (1961 г.) дано сокращенное изложение автобиографии Г. Цапфа («Abecedy Hermanna Zapfa») и помещено до 40 образцов его типографских шрифтов и каллиграфии. Вводную статью («Tvorit v souladu požadavky techniky») написал Stanislav Souček.

[22] См. примечание 17.

[23] Ш и ц г а л А. Г. Современные рисунки типографских шрифтов СССР и зарубежных стран. Москва, 1958.

[24] Toots, Villu. 300 burtu weidi (300 шрифтов). Rigā, 1960. Вышедшая ранее в Таллине — в 1956 г., книга того же автора (на эстонском языке) носит название: «Tänapäeva kiri».

5

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Э. ГАНКИНА.
В. ТУРОВА.
ЕЛ. ТАГЕР.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКИХ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ АЗБУК[1]

Изучение русских азбук и букварей за период с XVII века и почти до конца XIX века таит немало трудностей. Многие из русских иллюстрированных азбук не сохранились или «осели» в частных библиотеках и до сих пор остаются неизвестными.

Русская библиография много сделала для собирания, обработки и описания азбук, издавна несших русскому народу основы просвещения, а вместе с тем и элементы эстетического воспитания.

В. С. Сопиков описал около 50 старопечатных букварей, изданных в России до 1800 года, и около 170 азбук и букварей гражданской печати, изданных в XVIII веке[2]. Н. А. Обольянинов в известном «Каталоге»[3] подробно описал и прокомментировал 18 листовых азбук 1830—1870-х годов, 90 азбук конца XVIII — первой половины XIX века, описал 58 азбук, известных только по названиям или неполностью сохранившихся. Весь этот материал впервые обобщен им в двух небольших статьях с интересными публикациями образцов обложек и иллюстраций[4]. Эта работа, требовавшая огромных усилий и настойчивости, наталкивалась на ряд непреодолимых препятствий. Азбуки далеко не всегда включались в книжные каталоги, а побывав в руках нескольких поколений детей, бесследно исчезали, и только единичные экземпляры попадали в библиотеки. Обольянинов с горечью писал: «Если же, может быть, у кого-нибудь и имеются старинные азбуки с иллюстрациями, то узнать об этом очень трудно, так как большинство наших любителей книг принадлежит к числу библиотафов, т.е. «закрывателей» книг, главная цель и удовольствие которых заключаются в том, чтобы, приобретя редкую и интересную книгу, поставить ее к себе в шкаф под замок, никому не показывая, и не только не описывая, но не давая и другим описывать их»[5]. Обольянинов обращался к библиофилам с просьбой сообщить об имеющихся у них редких изданиях через журнал «Старые годы», но не получил ни одного отклика. Описывая листовые азбуки, он тщательно обследовал книжные запасы московских и петербургских букинистов. За десяти—пятнадцатилетний период с 90-х годов XIX века листовые азбуки не появлялись и в продаже.

Старые русские азбуки, несомненно, ценились за границей и вывозились из России. Некоторые редкие экземпляры и поныне хранятся в крупных библиотеках США. Многие из азбук XVII—XIX веков поступили в Библиотеку им. В. И. Ленина от частных лиц и из букинистических магазинов за последние 30 лет. Но не появилось за эти годы ни подробных исследовательских работ о старых русских азбуках, ни более обширных, чем у Обольянинова, списков и описаний. Вместе с тем увеличилась ценность каждой сохранившейся азбуки. Теперь, когда приходишь в отделы редких книг Библиотеки им. В.И. Ленина или Исторической библиотеки, невольно смотришь на каждый из редких экземпляров иллюстрированных печатных азбук, как на уникальный памятник русской культуры, за которым могут стоять еще десятки неизвестных нам. Настоящая статья, написанная по материалам только этих двух библиотек и публикующая фотографии с имеющихся там экземпляров азбук[6], не может претендовать на исчерпывающую полноту исторических сведений о русских иллюстрированных азбуках. Ее задача — систематизировать имеющийся материал, проследить основные направления в художественном оформлении

□ ———

[1] Автор приносит искреннюю благодарность сотрудникам отделов редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Государственной публичной исторической библиотеки и фондов Государственного литературного музея, помогавшим автору в работе с их фондами: С. А. Клепикову, А. А. Ваниной, Е. В. Благовещенской, М. Ш. Гориной.

[2] В. С. Сопиков. Опыт российской библиографии. Ч. I—III. Спб., 1904.

[3] Н. А. Обольянинов. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725—1860. Т. I—II. М., 1914.

[4] Н. А. Обольянинов. Библиографические заметки о русских иллюстрированных изданиях. М., 1913. (II. Азбуки 1760—1860 гг., стр. 1—17. III. Листовые азбуки, стр. 1—6).

[5] Указ. соч. «Азбуки 1760—1860 гг.», стр. 3.

[6] Автору не удалось, в частности, найти в Москве многие азбуки, фотографии которых опубликованы в упомянутых статьях Н. А. Обольянинова.

старых русских азбук, установить их связь с русским графическим искусством XVII—XIX веков и искусством иллюстрирования русской детской книги — в частности.

Первой русской иллюстрированной азбукой исследователи считают, обычно, Букварь Василия Бурцева, впервые изданный в Москве в 1634, а затем в 1637 году[1]. Большинство других дошедших до нас печатных русских азбук, букварей и прописей середины и конца XVII века не имеет иллюстраций[2].

Букварь Бурцева — один из отличных образцов древнерусского книжного искусства, привлекающий своим сдержанным изяществом и красотой. Это почти карманная по размерам книжка, отличающаяся простотой и четкостью всех элементов и вместе с тем большим декоративным богатством. И шрифт, и графические украшения объединены здесь той особой, органической связью, которая делает каждую страницу законченным и неповторимым декоративно-графическим целым. Единственная из иллюстраций в этом Букваре — крошечная деревянная гравюрка «Училище». Она грубовата в деталях, но также необычайно изящна в пропорциях, напоминающих утонченные, вытянутые пропорции икон Строгановской школы. Эта иллюстрация, строго говоря, не имеет никакого отношения к тексту Букваря, состоящему из букв, складов, глаголов и существительных, молитв, заповедей, изречений и притч.

Судя по тому, что иллюстрирование азбук, прописей и букварей такими сценками в училищах становится своего рода традицией в XVII и даже в начале XVIII века сомнительно, чтобы другие предшествовавшие и современные бурцевскому Букварю иллюстрированные издания этого типа[3] содержали другие по сюжету гравюры. Можно утверждать, что первые русские буквари не имели собственно иллюстраций, то есть такого графического сопровождения, которое в зрительных образах раскрывало бы их содержание. Кстати говоря, это содержание, как правило, очень тесно смыкалось с содержанием молитвенников и псалтырей: в буквари обязательно входили отрывки из священного писания, молитвы, псалмы, притчи.

Среди букварей XVII века резко выделяется лишь один — Букварь Кариона Истомина и Леонтия Бунина, датируемый обычно 1692—1694 годами. История этого Букваря настолько интересна, что о нем существует специальная литература[4]. Однако в ней исследователи уделяют основное внимание датировкам и розыскам рукописных оригиналов Букваря, вопросам иконографии и возможности ее заимствования из западных печатных изданий или древнеславянских рукописей и т.п. Но никто не рассматривает Букварь Кариона Истомина как иллюстрированную детскую книгу. Между тем это первая иллюстрированная русская азбука, задуманная как книга знаний, как яркий изобразительный рассказ об окружающем. Рассказ, который ведется по буквам алфавита, не ограничивается живым олицетворением этих букв, представленных в виде мужских и женских фигур. Он развивается в образах предметов, вещей, явлений, словом, в образах огромного мира, лежащего далеко за пределами учебной комнаты.

Умно и демократично выглядит само название истоминского Букваря: «Букварь Славено-Российских письмен, уставных и скорописных; Греческих, Латинских и Польских, с образованьми вещей и с нравоучительными стихами; изобразися на дщицах ваянием, имущим учитися отрокам и отроковицам, мужем и женам писати: под всяким же письменем

[1] Букварь языка Словенска, сиречь начало учения детям, хотящим учитися чтению Божественных писаний с молитвами и со изложением кратких вопросов о вере, сочинение Василия Бурцова. М., 1637.

[2] Сведения о характере этих изданий и перечень ряда из них с кратким описанием см. в книге: Азбука конца XVII века, издана Московским археологическим институтом под редакцией преподавателя института Н. А. Маркса. М., 1908. (К Азбуке конца XVII века из собрания А. И. Успенского. Комментарий. М., 1909.)

[3] Например, упомянутые Н. А. Марксом Первый виленский Букварь 1596 г. или московский Букварь с рисовальными фигурами иеромонаха Иллариона (б.г.).

[4] В. Н. Берх. Азбука Кариона Истомина в 1691 году. Спб., в типографии Н. Греча, 1822; И. Тарабрин. Лицевой букварь Кариона Истомина. М., 1916; А. А. Шемшурин. О гравированных и рукописных лицевых букварях Кариона Истомина. М., 1917.

ради любезного отрочатом учащимся, предложены виды во удобное звание в складе, до что вид, сие и назовет слогом письмене; сочинил Иеромонах Карион Истомин; Москва, 1692, месяца марта; ознаменил и резал Леонтий Бунин 1694 — в лист». Здесь нет ни молитв, ни священного писания, на заучивании которых строится знакомство с буквами и слогами в других букварях: автор сам называет его букварем «с образами вещей» и с «видами», которые предложены желающим учиться для наиболее наглядного усвоения букв, слогов, слов и понятий. Мы видим на страницах Букваря животных, птиц, орудия труда и предметы быта, миниатюрные пейзажи с органично вписанными в них постройками, традиционные мотивы древнерусской орнаментики.

Яркая демократичность, энциклопедическая широта, изобразительное богатство истоминского Букваря, не имеющие себе равных среди современных и позднейших изданий, очевидны. И каким бы спорным ни было авторство трех рукописных вариантов Букваря, существующих наряду с гравированными и печатными изданиями, и их датировки[1], достаточно посмотреть на хранящийся в Московском Кремле цветной его оригинал, поднесенный в свое время Истоминым Наталье Кирилловне Нарышкиной, или взять любое из сохранившихся цельногравированных изданий, чтобы по достоинству оценить Букварь Кариона Истомина и Леонтия Бунина как первое произведение русского книжного искусства для детей, где иллюстрация и текст органично слиты, где каждый рисунок несет активную образную и вместе с тем познавательную и воспитательную нагрузку. Впервые не устрашающе-назидательная картина школьной экзекуции, а увлекательная картина мира должна была вызывать в читателе Букваря желание узнать буквы. На фоне современных Букварю церковных и гражданских изданий это была яркая книга, таившая в себе богатое образное содержание. Трудно сказать, однако, какое реальное значение имел этот Букварь в те годы в воспитании детей. Уж слишком он был нетрадиционен.

Известный Букварь Федора Поликарпова[2], вышедший несколько лет спустя после истоминского Букваря, снова возвращает нас к типу «официальной» азбуки. Он отлично издан, размером несколько больше карманного Букваря Василия Бурцева. Формат его приближается к квадрату, наборные гравированные украшения очень солидны, содержат много пышных барочных орнаментальных плетений с мотивами цветочных розеток, ваз или медальонов с фигурами полулежащих отроков.

Иллюстрации поликарповского Букваря располагаются на отдельных полосах и в тексте. Две текстовые гравюры снова изображают училище. Эти изображения гораздо крупнее, содержательнее и конкретнее бурцевской гравюрки и уже гораздо менее «иконописны». В классных комнатах с большими окнами за большими столами сидят отроки и двое учителей. Светский, почти жанровый характер гравюр Букваря бросается в глаза: автор их позаботился не только о развитии традиционных сюжетных мотивов (два ученика дерутся, в то время как один из учителей сечет их однокашника, а другой схватился за голову, слушая бестолковый ответ), но и о множестве бытовых деталей (на полках стоят книги, на столе — чернильница, нож для очинки перьев; две кожаные плетки повешены на стене рядом с полочкой, уставленной предметами школьного обихода). Эти гравюры уже являются иллюстрациями к стихотворным назиданиям («. . . ленивые же за праздность бьются . . .» или: «. . . времен и часов в гульбе не теряйте»), помещенным под ними как подписи. Снова иллюстрируется, таким образом, не предметно-познавательное, а лишь морально-этическое содержание азбуки.

Совсем иными по стилю были полосные гравюры с церковными сюжетами. Своим художественным качеством выделяется изображение пишущего Иоанна Дамаскина, выполненное с барóчной пышностью, но гораздо более свободно и мастерски, чем сцены

□ ———

[1] А. А. Шемшурин. О гравированном и рукописном лицевых букварях Кариона Истомина. М., 1917, стр. 3.

[2] Букварь на Славенском, Греческом и Латинском языках, с приложением многих полезных статей, сочиненный Московской типографии справщиком, Федором Поликарповым, напечатан повелением Императора Петра Великаго, с лицевыми фигурами. М., 1701.



Полоса из букваря Кариона Истомина. 1693



Разворот полос. Букварь В. Бурцева. М., 1637





Полосы из букваря Кариона Истомина (перо, акварель). 1693

в училище. По-видимому, гравюры выполнялись разными руками. Ясно, что поликарповский Букварь, созданный по царскому заказу, должен был стать изданием в достаточной мере представительным, и опытный справщик Федор Поликарпов в поисках лучших оформительских средств использовал все, что мог.

Петровская эпоха не богата иллюстрированными букварями. Букварь Феофана Прокоповича[1], переиздававшийся много раз большими тиражами, имел лишь наборные украшения, заставки и концовки. Экземпляр этого Букваря, хранящийся в Библиотеке им. В. И. Ленина (1721), — тонкая карманная книжечка, напечатанная кириллицей, в гладком кожаном переплете со стандартными наборными заставками и концовками типографии Александро-Невского монастыря.

Среди книг гражданской печати второй половины и конца XVIII века мы находим также весьма немного иллюстрированных букварей. Большинство из них имеет лишь графическое оформление, в ряде случаев стоящее на высоком уровне книжного искусства, хотя и в них широко используются стандартные типографские заставки, концовки, рисунки для титульных листов. Так оформлена «Азбука греческая в пользу российского юношества», изданная в Москве в 1768 году[2]. Благородством шрифта, композиций и пропорций отличаются титульный лист «Букваря Китайского»[3], новиковское издание Букваря 1780 года с прекрасной изобразительной виньеткой на титульном листе[4] и Азбука, напечатанная для общественных школ по указу Екатерины II, которую можно датировать 1782 годом[5].

Отношение Новикова, издававшего первый русский детский журнал, к иллюстрациям в детских книгах известно. В своем предисловии к изданию «Видимого света» Яна Амоса Коменского он писал, что лучше издавать детские книги без иллюстраций, чем портить вкус детей грубыми ремесленными картинками. И действительно, достаточно посмотреть иллюстрированные буквари 90-х гг. XVIII века, чтобы вслед за Новиковым отдать предпочтение букварям без иллюстраций. В Отделе редких книг Исторической библиотеки хранится один из иллюстрированных букварей этого времени с очень распространенным в те годы названием «Новейшая азбука»[6]. Он имеет гравированный фронтиспис, изображающий бородатого старца, ведущего юного ученика. Художник постарался насытить единственную картинку всем, чем только мог: тут и поле с цветами, и лес, и дом, и торжественно сияющий восход солнца, не хватает только осмысленности и художественного чутья. Иное дело — заставки или даже простая рамка вокруг набора на каждой странице, оплетенная цветочной гирляндой. При всей очевидной скромности и стандартности им не откажешь в изяществе, чувстве меры и подлинном вкусе.

Неорганичность общего замысла, случайность и разнобой в приемах оформления и иллюстрирования — характерная черта большей части азбук этого времени. Довольно богато, например, иллюстрирована гравюрами на евангельские и аллегорические сюжеты

□ ———

[1] Первое учение отрокам. Букварь Феофана Прокоповича. Петербург, типография Александро-Невского монастыря, 1720. Это первое издание Букваря не сохранилось. Второе петербургское издание 1721 года имеется в Отделе редких книг Библиотеки им. В. И. Ленина. Первое московское издание 1724 года описано Сопиковым (ук. соч., ч. I, стр. 18, № 174).

[2] П. Д. Антонович. Азбука Греческая в пользу российского юношества. М., 1768. Печатано при императорском Московском университете.

[3] Букварь Китайской состоящей из двух китайских книжек, служит у китайцев для начального обучения малолетних детей основанием. Писан на стихах и содержит в себе много китайских пословиц. Перевел с китайскаго и манжурскаго на российский язык прозою надворный советник Алексей Леонтиев. Спб., при императорской Академии наук, 1779.

[4] Букварь для употребления российского юношества. М., Университетская типография у Н. Новикова, 1780.

[5] Екатерина II, императрица. Российская азбука для обучения юношества чтению. Напечатанная для общественных школ по высочайшему повелению. Спб., при императорской Академии наук.

[6] Новый способ или новейшая азбука для научения детей по правилам грамматическим. Российскому и французскому чтению, Письму, Арифметике, Географии, Рисованию и Нотному пению . . . Собранная А. Решетниковым, Класс I. М., в Университетской типографии у В. Окорокова, 1791.



Всякій человѣкъ в писмѣ поучайся,
во службу бгу измлада ѿдайся.
Кто бо оучится слогинь съ ихотою,
языки ины речетъ добротою.
Оугодство людемъ в мудрости содѣетъ,
пріятство оный вездѣ возимѣетъ.
Лѣнивыя же за праздность біются,
грѣхѡ творити всегда да блюдутся.

Писмена латинская болшая и менша со изъявленіемъ славенскихъ писменъ.

A	A a a	а	А
B	B b b	бе	Б
C	C c c	це	Ц
D	D d d	де	Д
E	E e e	е, Э	Э
F	F f f	еф, Эф	Ф
G	G g g	ге	Г
H	H h h	ха	[illegible]
I	I i i	і	І

Разворот полос. Ф. Поликарпов. Букварь. М., 1701



ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ УЧЕНІЕ
РОССІЙСКАГО ЯЗЫКА
ЧТЕНІЮ
обоего пола дѣтей,
ИЛИ
НОВѢЙШАЯ
АЗБУКА,
СОДЕРЖАЩАЯ ВЪ СЕБѢ
по возрасту ихъ многія наставленія,
какъ-то:
въ вѣрѣ, добронравіи и благопристойномъ обхожденіи въ обществѣ,
съ присовокупленіемъ
БАСЕНЪ
СЪ КАРТИНКАМИ.

Собранная А. Р. въ 1807 году Августа 21 дня.
ВТОРОЕ ИЗДАНІЕ.

ВЪ МОСКВѢ.
Въ вольной Типографіи у А. Рѣшетникова,
1810 года.

Титульный разворот. С. Решетников «Новейшая азбука». М., Типография А. Решетникова, 1810

«Греческая азбука» 1797 года[1], но художественное качество этих гравюр по-прежнему невысоко.

Еще слабее гравюры в так называемых скорописных азбуках и прописях конца XVIII века, издававшихся наряду с печатными азбуками и букварями. В отделе эстампов Библиотеки им. В. И. Ленина хранятся: «Азбука для Российского чистописания 1789 году» и фотокопии цельногравированных изданий «Новой российской азбуки» 1791 года[2] и «Прописи, показывающей красоту русского письма» (московское издание конца XVIII века, полный экземпляр — в Чикаго). Это тонкие тетрадки большого размера с текстом, гравированным на правых страницах вместе с одной-двумя стандартными иллюстрациями, которые показывают, как чинить и как держать перо, или изображают ангела, слетающего к прилежному отроку. Скорописные азбуки и не нуждались в иллюстрациях иного типа, поскольку их задачей было лишь помочь ученику набить руку в написании букв и слогов.

Скорописные азбуки и прописи продолжали издаваться в начале XIX века, когда в России выходили уже хорошо изданные печатные азбуки-книги, по сравнению с которыми они выглядят грубыми и ремесленными. И все же азбуки-прописи представляют немалый интерес для исследователя. По-видимому, эти издания имели большое хождение не только среди детей, но и в народе, чуть ли не до середины XIX века.

Таким образом, за исключением отдельных выдающихся образцов, каким был Букварь Кариона Истомина и Леонтия Бунина, русская иллюстрированная азбука XVII—XVIII веков еще не дает нам основания для того, чтобы считать ее вполне сложившимся самобытным искусством. Там, где издатели идут более или менее традиционным путем, они довольствуются стандартными приемами, а иногда и готовыми элементами оформления, не особенно заботясь ни об оригинальности формы, ни о глубине содержания иллюстраций, не говоря уже об их чисто профессиональном качестве. И в целом иллюстрация азбуки «плетется в хвосте» книжной графики этой поры.

Однако к началу XIX века в соотношении между иллюстрированной азбукой и «большой» книжной графикой наблюдается заметный перелом. Он прослеживается именно в возрождающейся истоминско-бунинской линии развития иллюстрации, то есть в тех принципах оформления азбуки, которые имеют в своей основе не отвлеченно умозрительное толкование дидактических проблем, а живой, образный рассказ о мире, об окружающей действительности. Эта линия продолжается и развивается не в азбуках-книгах, а в так называемых листовых азбуках.

К концу XVIII века восходят первые образцы чрезвычайно интересного типа русской разрезной, или листовой, азбуки, состоящей из одних лишь картинок. Сопиков приводит в своем труде такую азбуку, относящуюся к 1793 году[3]. К сожалению, все имеющиеся в Библиотеке им. В. И. Ленина листовые азбуки относятся к более позднему периоду, поэтому трудно судить о сюжетах и качестве упомянутой Сопиковым азбуки. А. А. Сидоров упоминает также «Новый способ обучать малолетних детей чтению играми» на трех языках с 46 таблицами (1789)[4]. Но какими бы они ни были, по-видимому, именно через них тянется нить от Букваря Кариона Истомина к наиболее интересным иллюстрированным азбукам первой половины XIX века, о которых речь пойдет ниже.

□ ———

[1] Греческого языка начальное познание, заключающее в себе: 1. Греческую азбуку. 2. Сокращение словопроизводства, или Этимологию. 3. Некоторые места из греческих древних писателей. (Часть I). Азбука, собранная из разных лучших греческих азбук . . . с присовокуплением к оной Российской, Церковной и Гражданской Азбуки, сокращенных под титлами в Российских церковной печати книгах употребляемых слов, и переведенной с греческого для российского чистописания прописи. М., 1797.

[2] Новая российская азбука написана и гравирована для обучения воспитанников гимназии чужестранных единоверцев по велению Его светлости; оной гимназии учителем Ефимом Худяковым 1791 года. (Оригинал хранится в одной из библиотек Чикаго).

[3] Азбука Российская игорная для детей, подклеенная на картах и с футляром. Спб., 1793. Сопиков. Ук. соч., ч. II, стр. 6, № 1819.

[4] А. А. Сидоров. История оформления русской книги. М.—Л., 1946, стр. 191.



Иллюстрация. Азбука М. Теребенева «Подарок детям в память 1812 г.» Спб., 1814

Обложка. Новая гражданская азбука. М. Типография А. Семена, 1819

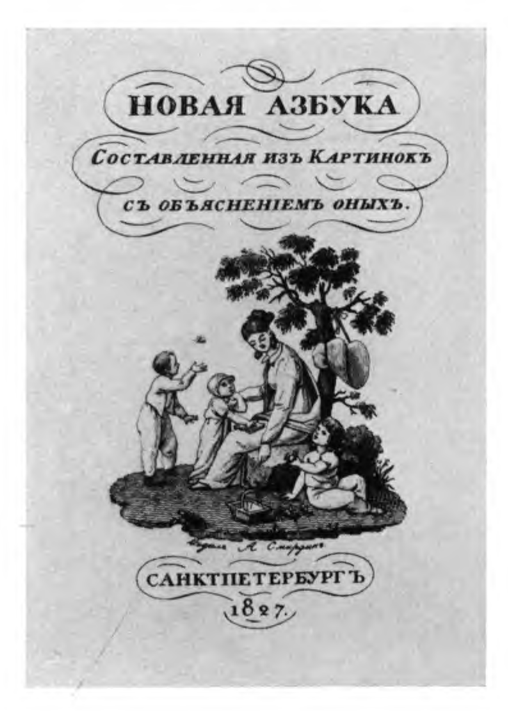


НОВАЯ
ГРАЖДАНСКАЯ РОССІЙСКАЯ
АЗБУКА,
содержащая въ себѣ примѣръ для чтенія, нравоученіе; о знакахъ препинанія и тона; о цыфрахъ; молитвы; нужнѣйшія понятія о человѣкѣ и вселенной; краткая россійская исторія.
МОСКВА.
ВЪ ТИПОГРАФІИ А. СЕМЕНА.
1819.

Обложка. Российская азбука для обучения юношества чтению. Спб., 1782



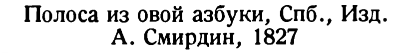
РОССІЙСКАЯ
АЗБУКА
ДЛЯ ОБУЧЕНІЯ ЮНОШЕСТВА
ЧТЕНІЮ,
Напечатанная для общественныхъ школъ
по
ВЫСОЧАЙШЕМУ ПОВЕЛѢНІЮ.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
при Императорской Академіи Наукъ.



Титульный лист «Новая азбука, составленная из картинок с объяснением оных». Спб., Изд. А. Смирдин, 1827



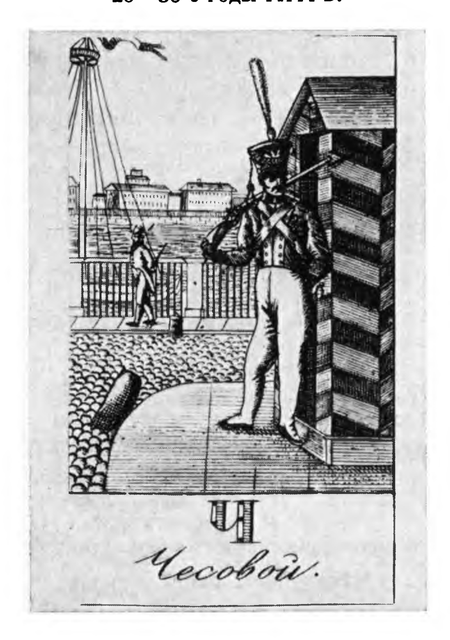
Обложка. «Самоучитель или полная российская азбука». М., Изд. И. Глазунов, 1827



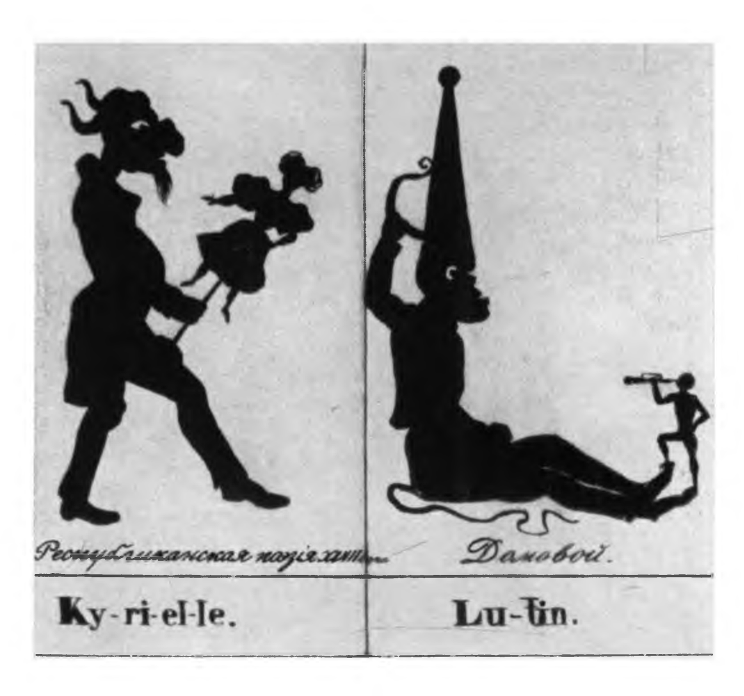
Полоса из овой азбуки, Спб., Изд. А. Смирдин, 1827



Полоса из листовой азбуки. 20—30-е годы XIX в.



«Азбука-страшилище или наука отучать детей от французских глупостей». М., 1840



Чтобы оценить значение этих разрезных азбук, прежде всего познакомимся с более привычным для этого периода типом азбуки, который может быть условно назван азбукой-хрестоматией.

Тип азбуки-хрестоматии, продолжающий в известной мере принципы ранних русских букварей с текстами священного писания, уже вполне сложился в России к началу XIX века и представлял собой по существу первую книгу для чтения. Теперь к текстам священного писания добавлялись басни, сказки, стихи, морализирующие истории из детской жизни и тому подобное. Часто издатель азбуки был ее автором и иллюстратором. Наиболее характерный пример — известные азбуки Решетникова, многократно переиздававшиеся в течение почти двух десятков лет. По свидетельству В. Я. Адарюкова, А. Г. Решетников был владельцем одной из первых русских частных типографий еще в 80-х годах XVIII века[1]. В 1791 году он выпустил очень интересную книгу «Любопытный художник»[2], фронтиспис которой гравирован и подписан им самим. В 1792 году Решетников публикует следующую свою книгу: «Начальные правила арифметики и краткое руководство к географии»[3] — и выпускает «Начальное руководство к российскому и французскому чистописанию»[4]. Гравированный титульный лист этой азбуки — достаточно высокий

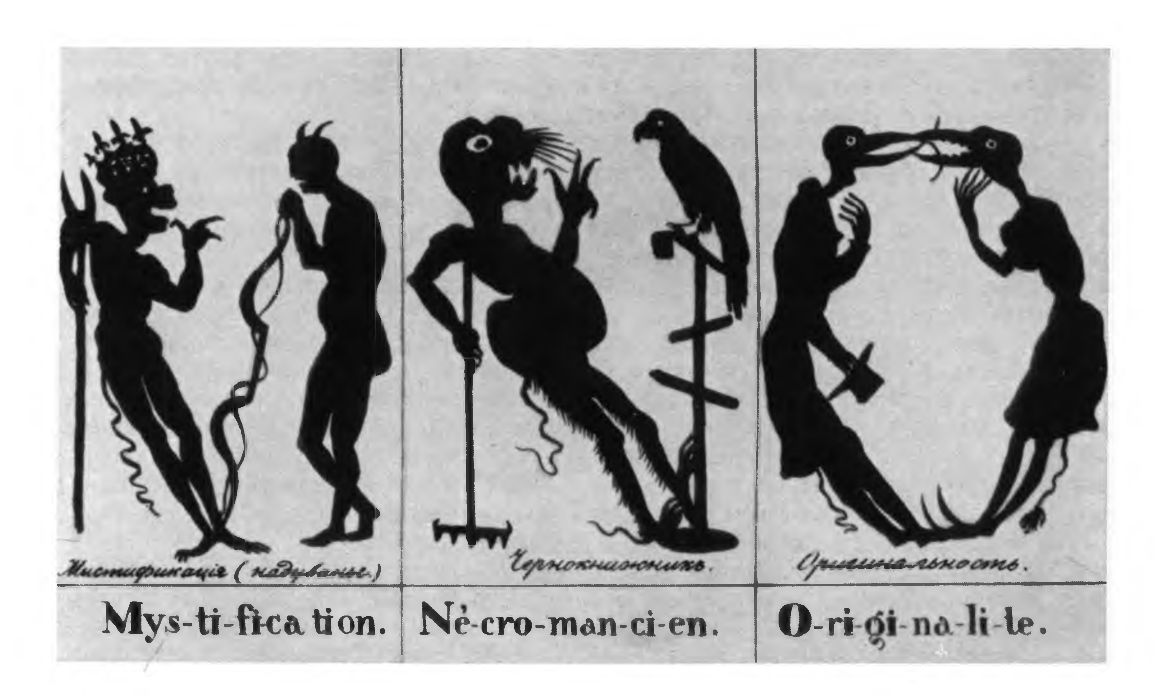
---

[1] В. Я. Адарюков. Книга гражданской печати в XVIII веке. В кн.: «Книга в России». Ч. 1. М., ГИЗ, 1924, стр. 251.

[2] А. Г. Решетников. Любопытный художник и ремесленник или Записки, касающиеся до разных художеств, рукоделий, составов и до некоторых экономических поваренных и садовых работ, по которым всякой сам собою без затруднения удобным образом составлять разные к тому смешении и делать многие любопытные художества и работы может без всякого показания, собранные как из практического оных употребления, так и из достоверных записок А. Решетникова. Ч. 1—2. М., тип. Решетникова, 1791.

[3] А. Г. Решетников. Начальные правила арифметики и краткое руководство к географии, в пользу российского юношества, собранное А. Решетниковым. Класс 2-й. М., тип. Решетникова, 1792.

[4] Начальное руководство к российскому и французскому чистописанию, изданное в пользу для юношества в типографии А. Решетникова, 1792.



образец книжного искусства конца XVIII века. Его строгая, но тонко профилированная рамка оплетена гирляндами из роз. Гравюра изображает чинение пера. Еще более изящным и законченным в пропорциях выглядит титульный лист решетниковской азбуки 1796 года[1]. Он имеет гравированную виньетку, изображающую читающих ангелов, и также оплетен гирляндами, но выполнен более сочно и живописно, чем предыдущий. С 1800 года появляются многочисленные решетниковские азбуки, собранные из Священной истории, молитв, басен, нравоучений, правил грамматики и правил поведения в обществе, образцов писем и т.п. Почти все они[2] имеют гравированные фронтисписы с аллегорическими композициями, небольшие гравированные заставки к басням или к Священной истории, многочисленные концовки, фигурные инициалы. Очень обильно наряду с черным используется красный цвет. Им печатают не только строки в титульных листах и буквицы, но и иллюстрации.

Сравнивая гравированные фронтисписы этих азбук с подписанной Решетниковым гравюрой «Любопытного художника», можно предположить, что некоторые из гравюр в азбуках Решетников исполнял сам[3]. Нужно отметить, что полиграфическое и художественное качество решетниковских азбук к началу XIX века значительно падает. Чем больше иллюстраций стремится он ввести в свои книги, тем небрежнее, грубее и ремесленнее они выглядят. Исчезают строгость и благородство графических украшений, появляются эклектизм, неразборчивость, невнимание к пропорциям, к общей композиции страниц. Обилие красного цвета становится назойливым, и к концу 10-х годов XIX века решет-

---

[1] Новая Российская азбука для обучения детей чтению, с присовокуплением прописей руководствующая к чистому российскому письму, содержащая в себе примерные письма, многие нравоучительные правила, краткую грамматику и басни с картинками, собранная А. Решетниковым. М., тип. А. Решетникова, 1796.

[2] Списки и описания этих азбук см. в ук. выше соч. Н. А. Обольянинова.

[3] Например, фронтиспис к азбуке издания 1810 г., имеющий гравированную надпись: «Российская азбука с. (собранная. — *Э. Г.*) Решетниковым».

никовская азбука выглядит грубой и провинциальной. Надо сказать, что и другие азбуки конца 10-х — начала 20-х годов[1] выглядят не лучше, хотя издаются в лучших типографиях того времени — у Августа Семена, И. Глазунова и других.

Тип азбуки-хрестоматии начинает изживать себя по мере того, как появляется учебная книга энциклопедического характера и иллюстрация к детской художественной литературе. Все большее место начинает занимать листовая азбука, азбука-картинка, которая живет или по-прежнему в книге (как правило, без текста, лишь с лаконичными подписями под иллюстрациями), или в альбоме-футляре.

Наиболее распространенная тематика листовых азбук первой половины XIX века — жизнь городской улицы, деревенского люда. Очень небольшую часть сюжетов составляют фантастические или сказочные персонажи, в основном же это ремесленники, крестьяне, горожане, солдаты. Конечно, эти сюжеты азбук возникли не самостоятельно, а имели совершенно определенный прототип в русской демократической книжной графике первых десятилетий XIX века и прежде всего — в «Волшебном фонаре» 1817—1818 годов[2]. Именно оттуда пришли в русскую листовую азбуку «Обручник» с железными обручами на плече, «Пирожник», «Щеточник», «Продавец бюстов», «Трубочист», «Молочница», «Ямщик», «Разнощик башмаков» и другие герои из простого народа. Рассматривая азбуку, заучивая буквы, дети знакомились с народным бытом, с трудом простых людей.

Трудно судить о несохранившихся переходных образцах листовой азбуки 1800-х годов XIX века[3]. Первый после появления «Волшебного фонаря» известный нам образец такой азбуки — совсем небольшая книжечка, изданная в 1827 году у Смирдина[4]. В ней наиболее ярко отражена характерная особенность оформления азбук конца XVIII — начала XIX века: несоответствие между высоким художественным уровнем графического оформления титульного листа и весьма средним уровнем иллюстраций. Художник, исполнивший небольшие контурные жанровые гравюры для азбуки, остался неизвестным, и это вполне объяснимо состоянием иллюстрационного и полиграфического искусства той поры, когда создавались единичные прекрасные образцы художественной книги, но до детской книги, как говорится, «не доходили руки».

В конце 20-х и 30-х годах XIX века русская иллюстрация детской книги все еще переживала только пору своего становления. Основную массу иллюстрированных книг для детей составляли те образцы «площадной литературной промышленности», против которых горячо выступал Белинский, высмеивавший «пакостнейшие лубочные картинки». Многочисленные книжки с картинками, гравированными или литографированными кем попало, в массе своей не представляют интереса. И только отдельные книги или альбомы, такие, как альбом литографий «Гулливер»[5], «Пестрые сказки» В. Одоевского[6], книга «Китайцы»[7], выделялись на этом фоне заинтересованностью замысла и тщательностью

[1] В Отделе редких книг Исторической библиотеки имеется «Азбука птицесловная, содержащая уроки из Естественной истории птиц, с басенками для наставления и забавы детей, с 16 гравированными картинками, изображающими 40 птиц и некоторые другие предметы». М., 1815.

[2] Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других промышленников. Спб., 1817—1818.

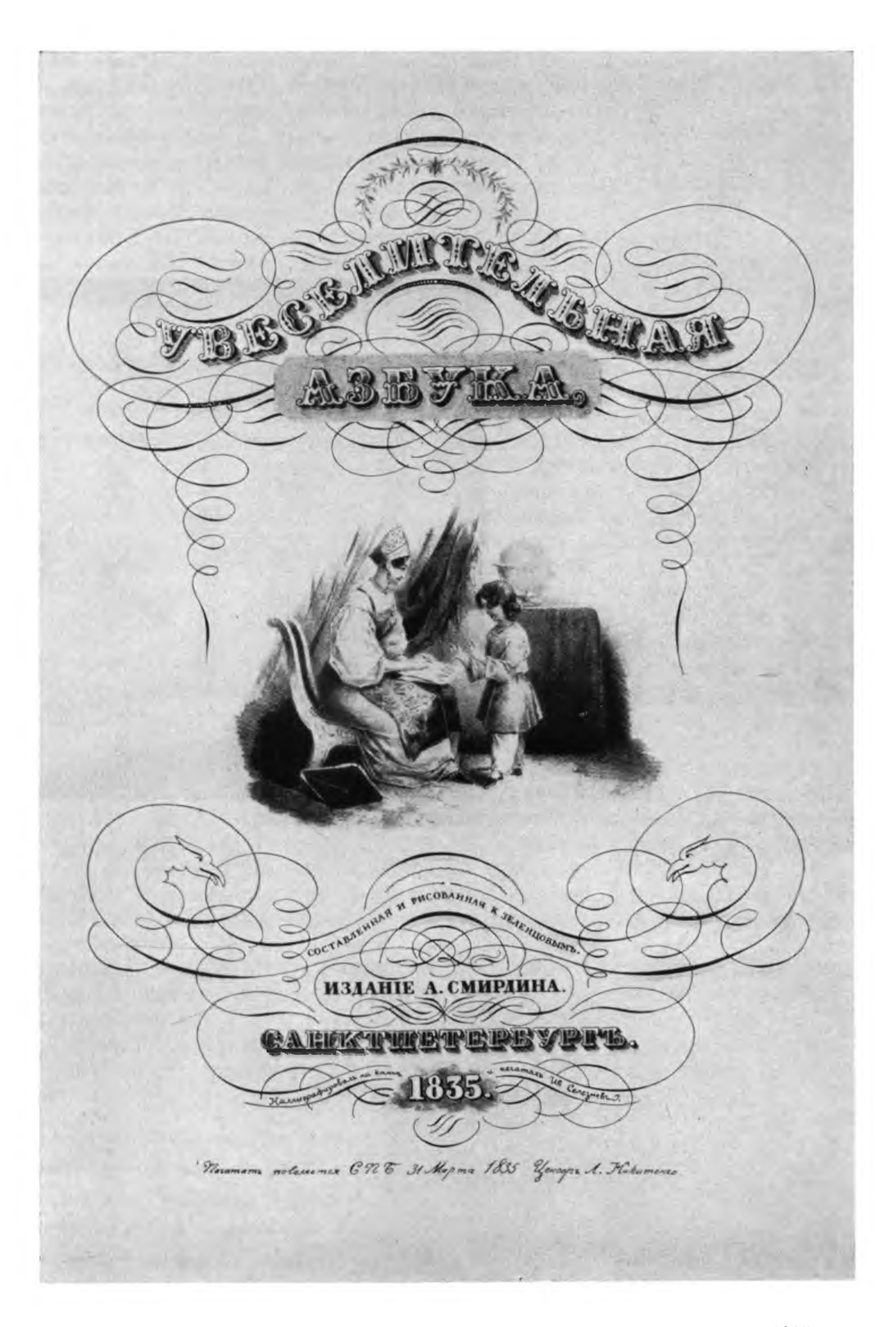
[3] Сопиков упоминает следующие: «Азбучные детские игрушки, изображающие на картах литеры, а сверху литер принадлежащие картинки с присовокуплением рисовальной азбуки». М., 1805; «Азбучные детские игрушки, или легчайший способ выучиться читать по-французски, по-немецки и по русски, с изображением на каждую литеру картинки и присовокуплением рисовальной азбуки». Спб., 1808; «Азбучные детские игрушки, состоящие из 40 выгравированных карт, изображающих Российские, Французские и Немецкие литеры, с присовокуплением рисовальной азбуки». М., 1810.

[4] Новая азбука, составленная из картинок, с объяснением оных издал А. Смирдин. Спб., 1827.

[5] Гулливер. М., 1830—1840. У Логинова.

[6] Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, Магистром философии, членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным. Спб., 1833.

[7] Китайцы. Подарок умненьким детям на Новый год. Рассказ, составленный Зосимою Воробьевым. Издание Л. Снегирева и к. Спб., 1836.



Обложка «Увеселительная азбука К. Зеленцова». Спб., Изд. А. Смирдин, 1835



— 22 —

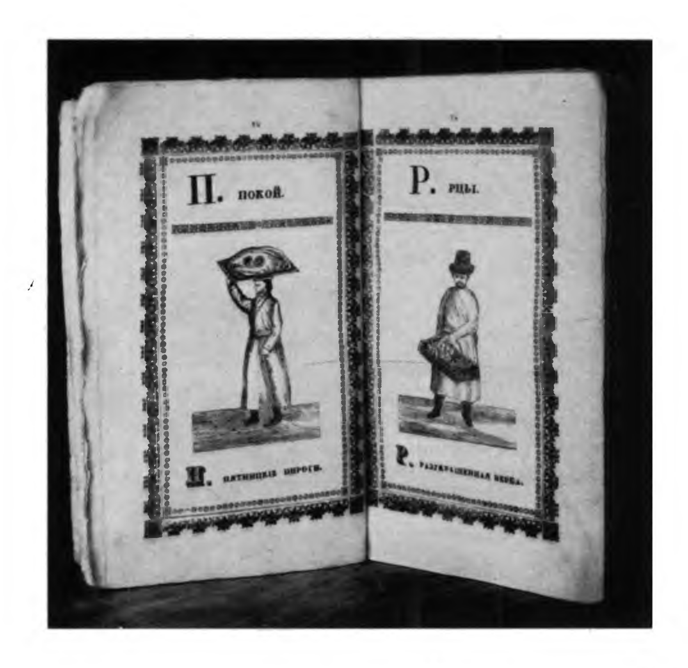
Къ че-му при-вык-нешь съ мо-ло-до-сти, отъ то-го не от-вык-нешь и въ ста-ро-сти.

Хо-ро-ше-му при-мѣ-ру слѣ-дуй, а отъ дур-на-го у-да-ляй-ся.

Не будь у-прямъ и гордъ: о-ба сіи на-вы-ка въ об-ще-ствѣ не-тер-пи-мы.

Кто о-чень мно-га-го же-ла-етъ, тотъ ча-сто не по-лу-ча-етъ ни-че-го.

Страница из «Великолепной русской азбуки». (Политипажи с рисунков В. Тимма). М., 1844



Разворот. «Русская азбука с мето́дами из разносчиков». М., 1848



В. Рыбинский «Русские люди». Азбука в лицах. Изд. Литография Каткова, 1859

исполнения. «Азбука в картинках», изданная в 1827 году Смирдиным, примыкает именно к этой последней группе детских книг и непосредственно связывается с графикой «Волшебного фонаря», продолжая и развивая сюжеты и мотивы его гравюр. Неизвестный художник использует буквы алфавита, чтобы рассказать детям о деревне («Д»), жатве («Ж»), земледелии («З»), молочнице, пришедшей торговать в город («М»), о носильщиках («Н»), рыбаках («Р») и сенокосе («С»). Кроме этих знакомых сюжетов, здесь появляются дымящаяся Этна, юрта в степи, застава с часовым, театр и т.п. Гравюры для азбуки выполнены достаточно опытной рукой. В них не слишком много фантазии, но встречаются картины, овеянные живым поэтическим настроением, проникнутые открытой симпатией к крестьянству, к простонародью. Такова, например, лирическая сценка на сенокосе. По-видимому, с Азбуки Смирдина перерисовывалась другая «азбука в картинках»[1], носящая ремесленный характер. Не отличалась высоким художественным качеством, хотя была необычайно интересной по своей тематике, азбука «Народы земного шара»[2]. Все это были не всегда удачные в художественном отношении попытки, используя азбуку, рассказать детям об окружающей жизни.

И все же детская книга первой четверти XIX века получила именно в качестве азбуки один шедевр, значение которого в ее истории не уступает значению истоминского Букваря. Это была знаменитая теребеневская Азбука[3], появившаяся в Петербурге в январе 1815 года. Известный петербургский издатель Плавильщиков выпустил для детей разрезную азбуку с 34 гравированными и раскрашенными картинками, представляющими собой миниатюрные копии с известных «теребеневских листов».

Факт выпуска для детей азбуки, являющейся по существу своему яркой политической книгой с высоким патриотическим содержанием, сам по себе беспримерен. В поисках аналогий можно было бы обратиться, скажем, к французским азбукам эпохи Великой французской революции. На них сказался дух времени: они содержат Декларацию прав человека и гражданина, но в иллюстрациях это не отразилось. Иллюстрированные листовые французские азбуки революционных лет содержат картинки с изображением птиц, животных, цветов[4].

Азбука Теребенева — явление необычайное и вместе с тем по-своему типичное именно для русской книжной иллюстрации: в детской книге высмеиваются Наполеон и его бегущая армия, прославляются подвиги русских крестьян и крестьянок. Из «летучих листов» взяты самые нашумевшие сюжеты: «Ретирада», «Русский Сцевола», «Французские крысы в гостях у старостихи Василисы», «Вороний суп» и др.

Преобладание в азбуке сюжетов из «летучих листов» с подписью Ивана Теребенева делало естественным предположение, что часть рисунков для своей азбуки выполнял он сам[5].

Оригинал Азбуки хранится в Государственном литературном музее. Это миниатюрные акварели, выполненные с больших лубков еще не очень мастерской рукой. Пять акварелей имеют в правом нижнем углу четкую подпись: М. Теребенев. (Михаил Иванович Теребенев, известный русский миниатюрист, был родным братом Ивана Теребенева[6]. До 1815 года он был воспитанником Академии художеств[7]. Остальные акварели не подписаны Михаилом

---

[1] Азбука в картинках. Б.м. и г. Экз. Отдела редких книг Библиотеки им. В. И. Ленина.

[2] Народы земного шара (Азбука в картинках). (Б.м.), 1820.

[3] Подарок детям в память 1812 года (Азбука). Спб., тип. Плавильщикова, 1814.

[4] Сошлемся хотя бы на французские азбуки Отдела редких книг Исторической библиотеки.

[5] Л. С. Варшавский. Иван Иванович Теребенев. М., «Искусство», 1950, стр. 29; А. Л. Каганович. Иван Иванович Теребенев. М., «Искусство», 1956, стр. 140; Ю. Самарин. «Летучие листы». Патриотическая графика периода Отечественной войны 1812 года. М., «Искусство», 1962, № 9, стр. 64.

[6] На авторство М. Теребенева указал мне в 1960 г. С. А. Клепиков. В моей книге: Э. З. Ганкина. Русские художники детской книги. М., 1963, — М. Теребенев ошибочно назван сыном И. И. Теребенева.

[7] С. Н. Кондаков. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств, стр. 194.

Ивановичем, но по манере рисунка и по характеру раскраски от подписанных не отличаются. Все они наклеены на картон и вложены в футляр с авторской надписью: «Азбука Российская. Подарок русским детям на память об Отечественной войне 1812 г. Рисовал М. Теребенев». Большинство акварелей скопировано с листов Ивана Ивановича Теребенева. Лишь по одному сюжету взято у А. Г. Венецианова («Василиса, взявшая в плен французов» и И. А. Иванова «Ликуй, о храбрый Галл»). Каждая акварель имеет стихотворную сатирическую подпись из двух рифмованных строчек, совершенно отличную от стихотворных текстов в «летучих листах». Здесь стихи гораздо проще, лаконичнее, с более четко выявленным сатирическим началом. Подпись к знаменитому «Вороньему супу» звучит, например, так:

Ворона, как вкусна, нельзя ли ножку дать,
А мне из котлика хоть жижи полизать.

Авторство Михаила Теребенева, конечно, не исключает участия И. И. Теребенева в подготовке и создании Азбуки, даже в сочинении к ней стихов, на которые, как известно, он был большой мастер.

30—40-е годы XIX века приносят русской иллюстрированной азбуке новые связи с искусством русского бытового жанра. Наиболее яркий пример этих связей — «Увеселительная азбука» К. А. Зеленцова [1]. Карандашные рисунки Зеленцова для азбуки относятся, по-видимому, к началу 30-х годов [2] и изображают жанровые сценки, в которых названия каждого изображенного предмета или человеческой фигуры начинаются на определенную букву алфавита. Основной принцип изобразительного рассказа здесь ближе всего к Букварю Кариона Истомина. На одном листе большого формата объединяются четыре буквы и, следовательно, четыре картинки, каждая из которых содержит довольно сложную композицию, объединяющую (правда, не всегда органично) довольно большое число фигур и предметов. Всего в книге семь листов. Названия изображений помещаются не над каждым из них, как в истоминском Букваре, а в конце книги. Разумеется, в зеленцовских рисунках, выполненных в мягкой свето-теневой манере, нет ничего общего с рисунками Бунина. Но нечто принципиально общее заключено в самом подходе к азбучной картинке: по мысли художника, она должна будить мысль, воображение, любознательность ребенка, раскрыть перед ним картины жизни. В Азбуке Зеленцова большинство рисунков посвящено людям труда. Мы снова встречаем здесь носильщиков, жницу, трубочиста, инвалида, уличного музыканта с органчиком, только все они участвуют в затейливо скомпонованных сценках. Несмотря на специальные «увеселительные» задачи, поставленные перед художником, рисунки выполнены с присущим творчеству Зеленцова демократизмом.

С 30-х годов довольно четко выявляются два направления в развитии русской иллюстрированной азбуки. Одно из них связано с официальной линией в литературе и педагогике и продолжает традицию морализирующих азбук-хрестоматий. Они издаются в хороших типографиях, называются и оформляются с неизменной пышностью. Таковы: «Азбука, приспособленная к постепенному развитию детских понятий . . .» 1836 года [3], «Великолепная русская азбука» 1844 года [4], весьма перегруженная фигурными орнаментальными рамками и ценная, пожалуй, лишь несколькими прелестными миниатюрными политипажами, выполненными с рисунков В. Тимма, и, наконец, «Елка» Анны Дараган,

□ ———

[1] Увеселительная азбука, составленная и рисованная К. Зеленцовым. Спб., изд. А. Смирдина 1835.

[2] Рисунки хранятся в Отделе графики Государственного Русского музея.

[3] Азбука, приспособленная к постепенному развитию детских понятий и украшенная политипажными изображениями. М., тип. А. Семена, 1836. Экз. Отдела редких книг Исторической библиотеки.

[4] Великолепная русская азбука. Подарок для добрых детей. (Шрифты, боры дюри политипажи из Словолитни Ревиольона и ком. Спб., Гуро, 1844.

выдержавшая множество изданий[1]. Морализирующий характер их достаточно очевиден, так же как и в очень забавной листовой силуэтной азбуке: «Азбука-страшилище или наука отучать детей от французских глупостей» (М., 1840). Детские пороки («Шутовство», «Безделки», «Лукавство», «Искушение») высмеиваются здесь наряду с такой «французской глупостью», как «республиканская поэзия XVIII века», — в аллегориях, составленных из силуэтов ведьм, чертей и домовых.

Другое направление в русской иллюстрированной азбуке целиком связано с развитием демократического русского искусства первой половины XIX века. Оно наиболее ярко проявляется в листовых азбуках, берущих сюжеты для своих картинок из жанровых рисунков и литографий того времени. Наиболее характерны здесь многочисленные так называемые «азбуки из разносчиков». Рисунки большинства из них анонимны и не выходят по своим художественным свойствам за пределы ремесленного уровня. Условное название «Разносчики» включает в себя обычно более или менее повторяющиеся сюжеты азбук первой четверти XIX века («разносчик», «живая рыба», «сапожник», «щеточник», «пятницкие пироги» и т.п.) и встречается часто не только в разрезной азбуке, но и в азбуке-книге (из чего можно заключить, что «азбуки из разносчиков» имели больший успех, чем традиционные азбуки-хрестоматии)[2]. Листовые «азбуки из разносчиков» создавались, как правило, ремесленниками, которые сами рисовали и издавали свои азбуки. В Отделе редких книг Библиотеки им. В. И. Ленина хранится очень интересный оригинал такой азбуки, подписанный московским мещанином Архипом Евдокимовым Белянкиным[3]. Эта азбука достаточно слаба в художественном отношении, но ценна своим стремлением как можно шире и разнообразнее показать детям городской торговый люд.

Мы не имели бы все же достаточно оснований говорить о связях русской иллюстрированной азбуки с демократическим искусством того времени, если бы ее история исчерпывалась одними лишь ремесленными образцами, которые, кстати говоря, продолжают существовать до 70-х годов XIX века. Конец 40-х и 50-е годы дают нам еще один образец азбуки, выполненной художником-профессионалом. Это Азбука Василия Рыбинского[4].

Фигура Рыбинского занимает чрезвычайно интересное место в истории русской детской иллюстрации[5]. Этот крепостной художник, получивший образование в Академии, автор и иллюстратор альбома для детей на темы жизни русского крестьянина, создал одну из первых цветных иллюстрированных печатных азбук (до сих пор мы имели дело либо с оригинальными акварелями истоминских букварей, либо с раскрашенными от руки гравюрами), которая хотя и продолжает традиции жанровой азбуки первой половины XIX века, по своему характеру стоит гораздо ближе к демократическому искусству 60-х годов. Азбукой Рыбинского не столько завершается история русской иллюстрированной азбуки рассматриваемого периода, сколько открывается период, характеризующийся новыми проблемами и направлениями в развитии русской детской книги.

Э. ГАНКИНА

---

[1] А. Дараган. Елка. Подарок на рождество. Ч. (1) — 2. Спб., тип. Второго отд. Собственной ее Императорского величества канцелярии (1845—1846). Выдержала 9 изданий до 1874 года, иллюстрировалась политипажами и раскрашенными таблицами.

[2] Полная Российская азбука с методами из разносчиков. Изд. Салаева. М., тип. И. Смирнова, 1848. (Экз. Отдела редких книг Исторической библиотеки). Содержит наряду с разносчиками очень посредственные гравюры на сюжеты Нового и Ветхого заветов.

[3] Подарок детям по азбучному порядку, составленный из разносчиков. Цензурное разрешение и подпись Белянкина помечены 1851 г.

[4] Русские люди. Азбука в лицах. На камне рисовал В. Рыбинский 1-й. М., 1858.

[5] О Рыбинском см.: Э. З. Ганкина. Русские художники детской книги. М., 1963.

НЕМЕЦКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Для развития книжного искусства Германии начало XX века — этап не менее значительный, чем классические эпохи его расцвета.

На рубеже XIX—XX веков немецкая книга собственно утратила свой национальный характер, оказавшись в плену у самых разнородных и противоречивых влияний.

Возрождение немецкой художественной книги, восстановление ее былого значения, которыми характеризуется рассматриваемая нами эпоха, началось с обращения к оригинальной гравюре, индивидуально интерпретирующей текст, исключающей безразличие и автоматизм фотомеханических техник.

Это движение началось еще до первой мировой войны и связано с деятельностью крупных издательств и библиофильских обществ по выпуску книг.

Первым таким обществом было Максимилиановское общество, носившее в значительной степени антикварный характер. Лучшей работой Максимилиановского общества было переиздание «Тейерданка» с оттисками с оригинальных досок. Из работ современных мастеров следует упомянуть «Валленштейна» с иллюстрациями Мейда (1915) и «Принца Гомбургского» с иллюстрациями Вальзера (1916) — характерные образцы довоенной художественной книги с оригинальными литографиями, напечатанными на одном листе с готической фрактурой.

Что касается частных издательств, то деятельность их носила несколько иной характер. Ни перепечаток, ни стилизаций там не было. Целью их было создание современной книги. Характерно, что возникновение крупных издательств, специализировавшихся на выпуске художественной книги, происходит одновременно в ряде стран, в частности во Франции (знаменитые издательства Воллара и особенно Канвейлера). Однако между французскими издателями и их немецкими коллегами есть существенная разница, покоящаяся прежде всего на разном отношении к книге.

Французская livre de peintre — явление в высшей степени сложное и утонченное. Ее делает известный художник в своей характерной манере, ставя перед собой интересующие его в данный момент формальные задачи. Литературный текст может совпадать с этими устремлениями, а может им и противоречить. Он здесь элемент случайный. Возможны даже и такие явления, как «иллюстрации» Пикассо к Бюффону, где отрывки текста подобраны к уже готовым картинкам.

Главным критерием в выборе текста является безукоризненная чистота стиля. Поэтому это главным образом классические образцы французской прозы и поэзии; они, разумеется, великолепно известны читателю, и ценность такой книги — в сопровождении, в иллюстрациях, столь же безупречных по чувству стиля и благородству графических приемов.

По сравнению с утонченными livre de peintre немецкие книги кажутся грубее и проще. Немецкие издатели гораздо больше внимания обращают на текст. Это чаще всего новые издания классиков, тщательно выверенные текстологически, или же произведения современных писателей.

Тщательность в передаче текста сочетается с тщательным соблюдением гармонии всех элементов книги: макета, шрифта, иллюстрации — и, главное, с соответствием их содержанию, а не только стилю текста.

Иллюстрация перестает быть лишь одним из элементов оформления, декоративным украшением и становится важнейшим выразительным средством, благодаря которому художник раскрывает свое понимание текста, свое отношение к нему. Такие книги переступают границы книг для чтения, в них художник выступает на равных правах с писателем, не комментируя текст, а как бы переводя его на язык графики.

Наиболее крупными издательствами такого типа были два берлинских издательства — Бруно Кассирера и его двоюродного брата Пауля Кассирера. Их книги — это образец фундаментального издания, отличающегося как тщательной, сделанной на серьезном научном уровне филологической обработкой текста, так и столь же серьезным характером иллюстраций. Книги, как правило, большого формата, на хорошей бумаге, с четким шрифтом без каких бы то ни было вычур и изысков.

Иллюстрации, непосредственно относящиеся к тексту, выполнены признанными и действительно хорошими мастерами графики (Слефогт, Барлах, Коринт, Либерман, Мейд). Издатели редко рисковали, поручая иллюстрации малоизвестным художникам.

Однако элемент открытия все же был — на этом, собственно, и держались эти издательства, но Кассиреры не искали новых художников, а открывали новые творческие возможности у крупных и уже известных. Так, Пауль Кассирер дал возможность заниматься книжной графикой Барлаху, а Бруно Кассирер привлек в 1908 году к работе в книге Слефогта, занимавшегося до этого только живописью и станковой графикой.

Эти издательства были, разумеется, не единственными в таком роде. В Берлине, кроме них, следует упомянуть издательство Гурлита, издававшее почти все книги Кокошки; в Мюнхене — старое издательство Пипера, которое специализировалось на выпуске роскошных художественных изданий, красивых книг для эстетов. В этом издательстве печатались альманах «Голубой всадник» и книги членов этой группы. В Мюнхене же протекала деятельность Курта Вольфа, издателя-экспериментатора, энтузиаста современного искусства, с именем которого связана история экспрессионистской книги.

Началом всего этого процесса общего подъема немецкого книжного искусства считается 1908 год, когда в издательстве Б. Кассирера вышел «Синдбад-мореход» с иллюстрациями Слефогта.

Не случайно первые книги с оригинальными гравюрами принадлежат художникам, и в живописи выступившим против стилизаторства и ложной патетики модерна. Эти художники, так называемые импрессионисты, — Либерман и объединившиеся вокруг него со времени основания Берлинского Сецессиона (1899) Слефогт, Коринт, Мейд — составили главную силу в книжной графике первого десятилетия XX века.

Макс Слефогт (1868—1932) — наиболее яркий представитель так называемой импрессионистической иллюстрации. Название это не совсем точно, поскольку и Слефогта, и Либермана, и Коринта можно назвать импрессионистами лишь условно. С французским импрессионизмом они имеют очень мало общего. Их картины всегда сюжетны, действенны, часто драматичны; а графика, даже станковая, в гораздо большей степени связана с литературой. Более точно определение этой группы художников как сецессионистов — по названию их объединения, возникшего в 1899 году в знак протеста против академического искусства.

Слефогт работал в самых различных техниках — рисунок пером, офорт, ксилография, литография. Наибольшей свободы и мастерства он достиг в литографии, которая с его легкой руки стала на какое-то время излюбленной техникой немецких книжных графиков.

В первой его книге, «Синдбад-мореход» (Б. Кассирер, 1908), литографии напечатаны на одной полосе с набором. Это было нововведение, до тех пор не практиковавшееся в Германии. В следующем году у П. Кассирера выходит одна из капитальных работ Слефогта — 312 литографий к «Кожаному чулку» Фенимора Купера.

Впервые на немецком языке был издан полный цикл знаменитых романов Купера. Это книга большого формата, умело стилизованная под иллюстрированные журналы XIX века. Текст напечатан готическим шрифтом в две колонки с иллюминованными инициалами. Часть иллюстраций напечатана в разрез текста посередине страницы (что в какой-то мере являлось в то время полиграфическим фокусом). Такое свободное расположение иллюстраций разрушало однообразие построения книги, придавало ей широту и легкость.

Слефогта привлекают литературные произведения с ярко выраженной фабулой, с динамическим развитием действия. Этот ритм находит выражение в столь же стремительном и энергичном движении его руки. Именно в этом таится обаяние шедевра Слефогта — иллюстраций к гётевскому переводу «Жизнеописания» Бенвенуто Челлини (1913) — 305 литографий. Художник сумел найти ту меру остроты, непосредственности, простодушия и юмора, какая представляется необходимой для иллюстрирования этого необыкновенного памятника литературы.

Иллюстрации развертываются перед читателем как некое драматическое представление, идущее в бурном, стремительном темпе. Крошечные литографии тушью хара́ктерны,

М. Слефогт. Инициал.
Ф. Купер «Кожаный чулок». 1909



М. Либерман. Иллюстрация. И. Гёте «Стихотворения» («Рыбак»). 1924



О. Кокошка. Титульный разворот. О. Кокошка «Скованный Колумб». 1921

Л. Коринт. Иллюстрация. Бальзак «Жена коннетабля». 1922



Э.- Л. Кирхнер. Фронтиспис. Г. Гейм «Тень жизни». 1924



жизнерадостны и сочны, как сама словесная ткань книги: в них широко использованы жест, мимика, портретное сходство.

Особую группу составляют работы Слефогта, в которых он продолжает старую немецкую традицию Randzeichnungen — рисунков на полях («Старые сказки», 1920, «Волшебная флейта, 1921, «Острова Вак-Вак», 1922). Легкие, воздушные наброски, причудливые порождения фантазии художника, рассыпаны на полях, сплетаются в орнаментальные гирлянды, проникают на полосу набора. Тем не менее прихотливая фантастика этих рисунков всегда сюжетна и непосредственно связана с содержанием сцены.

Художник увлеченно и темпераментно следует тексту. И чем больше он им захвачен, тем точнее он его воспроизводит. Живой и непосредственный читатель, безоговорочно верящий автору, — таким представляется нам Слефогт.

Из других книг этого направления следует отметить «Новеллы» Клейста с иллюстрациями М. Либермана (1847—1935) (Б. Кассирер, 1917) — самая «импрессионистическая» книга в этом ряду изданий, «Валленштейн» Шиллера с литографиями Мейда и ряд книг Л. Коринта (1858—1925), из которых наиболее своеобразной является «Рейнеке-лис» (Гурлитт, 1920). В этой книге с цветными литографиями и рукописным литографированным текстом явно чувствуется влияние русской детской книги (Билибин, Нарбут), очень популярной в то время на Западе.

Для «импрессионистической» книги характерным было сочетание литографии с набором. Контраст легкой, воздушной, живописно-свободной литографии с более плотным и (в готической гарнитуре) черным зеркалом шрифта является основным принципом построения такой книги. Литография свободно размещалась на одном листе со шрифтом не только в виде заставки или полуполосы, но вклиниваясь в текст, разрезая, пересекая его, напоминая этим знаменитые кюрмеровские издания 40-х годов «с политипажами».

Несмотря на разницу технических приемов, такое сближение возможно, и не только в силу сходства композиционных принципов, но еще больше и по отношению к тексту. Как иллюстрация 40-х годов, так и немецкая «импрессионистическая» иллюстрация есть живой комментарий к тексту — чуть-чуть (самую капельку) ироничный, искрящийся фантазией и выдумкой и всегда точно следующий за содержанием, за сюжетом и описаниями.

Такой тип книги оказался господствующим в предвоенные годы, да и в послевоенные годы эта «импрессионистическая» иллюстрация занимает не последнее место. Вторым принципиально важным явлением в немецком книжном искусстве XX века была книжная графика экспрессионистов. В их творчестве мы впервые встречаемся с пониманием книги как синтетического произведения искусства — зеркала мировоззрения художника, сливающегося здесь с автором литературного текста.

Наиболее ярко этот процесс проявился в возникновении особого типа книги — книги, в которой и текст и иллюстрации принадлежат одному лицу.

Многие крупные художники-экспрессионисты (Барлах, Кокошка, Кандинский и другие) были не менее известными писателями. Их книги читались, пьесы шли на сцене. Яркая писательская индивидуальность в сочетании с не менее яркой художественной индивидуальностью породила особый жанр, в котором и та и другая стороны были равноправны. Графика служит здесь дополнением к тексту: воплощает недосказанное, дает верный тон его понимания, она является необходимой частью в создании общего художественного впечатления от литературного произведения. Сфера эмоционального воздействия такой книги расширяется путем многообразных и сложных ассоциаций. Иллюстрация отнюдь не следует за текстом, она порой намеренно уводит от него, чтобы увеличить поле охвата, открыть новые области переживания. Она есть образ, знак, концентрирующий в себе эмоциональное напряжение отдельных кусков текста, воплощающий авторскую идею.

Время расцвета такой книги — военные и особенно послевоенные годы, когда потребность в философском осмыслении действительности, в определении своего «я» перед лицом колоссальных исторических событий была особенно насущной и острой. Книги Барлаха,

Кокошки, Кандинского, Кирхнера были своеобразными философскими трактатами в искусстве.

Эрнст Барлах (1870—1938) — замечательный скульптор, оригинальный драматург и поэт — в области книжной графики открыл особую страницу.

Его книги мало интересны с точки зрения оформления — шрифта, композиции и т.п. Они замечательны другим — цельностью, стилевым единством текста и графики, причем последняя углубляет содержание, выявляя скрытый подтекст, материализуя духовную напряженность текста.

Первая иллюстрированная книга Барлаха (и первый его опыт в графике), пьеса «Мертвый день» (1912), сделана по заказу Пауля Кассирера.

У Кассирера же издается и «Бедный кузен» (1919) — одна из самых интересных книг Барлаха. 36 литографий этого цикла, как и «Мертвый день», представляют собой отдельный альбом: их можно было бы даже назвать станковыми, если бы они не находились в таком живом взаимодействии с текстом. Иллюстрации и текст дополняют друг друга: малодейственные, но внутренне напряженные сцены художник иллюстрирует несколькими рисунками, драматические и важные для развития фабулы — пропускает.

В литографиях к «Бедному кузену» Барлах выступает как зрелый мастер — они широки, свободны и сделаны с той мерой обобщения, которая сближает их с великолепной барлаховской скульптурой.

В еще большей мере скульптор чувствуется в ксилографиях Барлаха. Художник обращается к старинной технике обрезной гравюры на дереве, трактуя ее в духе народных лубков и деревянной скульптуры. Фигуры резко выступают на белом фоне, их объемность подчеркнута грубой, мощной штриховкой. В них как бы ощущается движение простого ножа резчика. Это относится и к первой книге, иллюстрированной ксилографией, — «Голова» Р. фон Вальтера (1919), и к более поздним — мистерии «Найденыш» (1922) и к циклу «Превращения Бога» (1921).

В творчестве Барлаха живет тот же самый дух, что и в произведениях народных мастеров, — острое чувство человеческого братства, безоглядная убежденность, естественная цельность этических принципов. Произведения Барлаха глубоко органичны: они созданы всегда для того, чтобы сказать людям нечто большое и важное, вселить в них идею, помогающую жить.

Поэтому трудно представить Барлаха как иллюстратора чужого текста. Действительно, барлаховские литографии к стихотворениям Гёте настолько своеобразны, что кажутся, на первый взгляд, совершенно чуждыми стилю поэта. Гёте в этом издании («Стихотворения», 4 т., П. Кассирер, 1924—1926) иллюстрировали, кроме Барлаха, такие мастера, как Либерман, Мейд и Вальзер. Литографии Барлаха резко выделяются среди их импрессионистических набросков своей грубоватой определенностью. В них исчез поэтический, лирико-балладный колорит стихов Гёте, но зато народная основа выявилась во всем блеске и неожиданности новых красок. (Недаром «Лесному царю» Барлах придал черты средневековой статуи Роланда работы безымянного резчика.) Барлах отнюдь не «приземляет» Гёте, он только открывает читателю корни его поэзии, которые глубоко уходят в родную почву.

Из иллюстраций Барлаха к Гёте следует отметить также двадцать ксилографий к «Вальпургиевой ночи» (П. Кассирер, 1923). Эта книга — вообще один из шедевров немецкого книжного искусства. Готический шрифт работы Р. Коха великолепно сочетается с небольшими гравюрами, сделанными белыми линиями на черном фоне. Эти белые линии, нервные и вместе с тем четкие, оказываются как бы обратной проекцией рисунка шрифта.

Иллюстрации Барлаха одновременно реальны и фантастичны. Со щедростью средневекового мастера он создает чудовищ — одно другого нелепее, и все эти невероятные существа обладают поразительной убедительностью и достоверностью.

В этом есть нечто от стихии немецкой сказки с ее уродливой фантастикой, с ее юмором и наивной убежденностью. Мощная, почти скульптурная техника придает этим маленьким гравюрам монументальный характер.



Э. Барлах. Иллюстрация. И. Гёте «Вальпургиева ночь». 1923

Э. Барлах. Иллюстрация. И. Гёте «Вальпургиева ночь». 1923



Это же стремление к монументальности отличает последнюю серию иллюстраций Барлаха — девять гравюр на дереве к «Оде к радости» Шиллера (П. Кассирер, 1927). Эти гравюры отличаются более декоративным характером, они построены на силуэте, который четко вписан в белый фон страницы. Они как бы воплощают строгость чеканных строф Шиллера, в которые заключены образы гиперболического размаха.

Но в этой строгости и гармонии чувствуется, однако, некоторая утрата того всеобщего народного начала, которое с такой силой звучало в прежних циклах Барлаха.

Из других экспрессионистов в книжной графике много работали А. Кубин (1877—1960, австрийский художник, но большинство книг его печаталось в Германии) и О. Кокошка (род. 1886). Кокошка, как и Барлах, иллюстрировал свои собственные сочинения.

Из его книг особенно примечателен «Скованный Колумб» (Гурлит, 1921, литографии сделаны в 1913 году). В этой книге преодолен традиционный разрыв между набором и литографией. Собственно эта проблема вообще снята: шрифт в «Скованном Колумбе» литографированный (работы Э. Р. Вейсса). Трепет живого почерка в сочетании с мягкими и нервными штрихами иллюстраций создает общее ощущение единства — вся книга кажется сделанной сразу и на одном дыхании.

В «Кантате Баха» (Гурлит, 1914) мы сталкиваемся со своеобразным типом книги — иллюстрированным музыкальным произведением. Кокошка в этом смысле не был одинок: как пример аналогичного издания можно назвать «Волшебную флейту» Слефогта. Но в отличие от Слефогта Кокошка не стремится к точной передаче развития музыкального сюжета — его занимает общая концепция произведения. Если можно так выразиться, он иллюстрирует идею. Поэтому в «Кантате Баха» появляется автопортрет, действуют персонажи, ничем не напоминающие об эпохе создания музыки. Литографии носят вневременной характер, с музыкой их сближает общность эмоционального строя, выраженного в самой ткани рисунка, в движении линий, в напряженной трактовке формы. Именно на этой основе возникает тот особый

синтетический вид книги, с которым мы встречаемся в творчестве Кирхнера и Кандинского, возглавивших два основных объединения экспрессионистов — «Голубой всадник» и «Мост».

Основной работой В. Кандинского (1866—1944) в области книжной графики являются иллюстрации к сборнику его собственных стихотворений «Звуки» (Пипер, 1913). Стихотворения в прозе, вошедшие в книгу «Звуки», построены на неуловимом соответствии между зрительными образами и музыкальными ассоциациями. Пятьдесят шесть гравюр к «Звукам» показывают стадии становления такого музыкально-зрительного образа с привлечением фольклорных мотивов, цветовой символики в соответствии с теориями Скрябина о внутреннем единстве цвета и музыки. Они бессюжетны и в большинстве беспредметны и построены на почти орнаментальной игре линий и пятен.

Э.-Л. Кирхнеру (1880—1938) — главе первого экспрессионистского объединения «Мост» — принадлежит несколько книг и цикл станковых иллюстраций к «Петеру Шлемилю» Шамиссо (1919). Мы позволим себе рассмотреть эту «некнижную» работу, поскольку в ней очень ярко выступает отношение экспрессионизма к литературному тексту.

В гравюрах Кирхнера нет ни внешних сюжетных моментов, ни исторического колорита, ни каких-либо деталей, упоминаемых в тексте. Однако художник глубоко почувствовал подспудную тему романа — мучительную борьбу за цельность личности, за ее духовную свободу. Для Кирхнера, как и для Шамиссо, романтическая сказка о потерянной тени была символом потери своего «я», утраты существенных связей человека и мира. История Шлемиля — это история внутреннего кризиса художника (вспомним, что Шамиссо сам отождествлял себя со своим героем). Для Кирхнера это ощущение утраты индивидуальности усугублялось глубоко личными переживаниями — трагическим отношением к пребыванию на военной службе. Так, например, художник упоминает, что радостный аккорд голубого, зеленого и золотистого в заключительной гравюре цикла есть цветовая аналогия к радостному чувству освобождения от гнета военщины.



Г. Гросс. Иллюстрация. «17 рисунков к постановке «Швейка» в театре Пискатора».

Г. Гросс. Иллюстрация. Г. Рейман «Саксонские миниатюры». 1921



Эта автобиографичность представляет параллель к автобиографичности Шамиссо, взятой в символическом и философском плане. В иллюстрациях раскрывается не сюжет, а самая суть метода писателя, стимулы его творчества, его система построения образа. Изобразительные средства становятся своего рода метафорами, вызывающими эмоциональное ощущение.

Кирхнер подчеркивает участие зрителя в творческом процессе, создавая впечатление нарочитой незаконченности, неотделанности гравюры, обнажая технические приемы. Например, цветные гравюры он печатал с одной доски, разрезав ее на части, нужные для каждого цвета. Этот метод позволял создать особый эффект — гравюра казалась шероховатой и чуть-чуть сдвинутой, как бы возникающей на глазах у зрителя.

Наиболее значительной книжной работой Кирхнера считается «Тень жизни» Георга Гейма (К. Вольф, 1924) — одна из самых оригинальных книг в немецком книжном искусстве XX века. Поэт-экспрессионист Гейм был по своим творческим устремлениям чрезвычайно близок Кирхнеру, текст его не был для художника «чужим» текстом. Замысел иллюстраций к Гейму возник у Кирхнера еще в 1918 году, тогда же он нарезал несколько гравюр к этой книге. Позднее мюнхенский издатель Курт Вольф, познакомившись с этими гравюрами, заказал художнику оформление всей книги. Кирхнеру принадлежит в ней все — переплет, шрифт, гравюры — вплоть до макета. Книга целиком вырезана на дереве, расположение гравюр, рисунок шрифта, соотношение цветов строго продуманы. Вся книга в целом есть не предмет для чтения, а особое синтетическое произведение искусства. Кирхнер добивается в графике того, чего Гейм стремился добиться средствами поэзии, — разрушения привычного представления о вещи, создания особой отчужденной реальности, увиденной как бы впервые, и, главное, вовлечения зрителя в активный творческий процесс.

Ритмы гравюр захватывают зрителя, как ритмы стихов Гейма; урбанистические мотивы, динамические деформированные образы воссоздают общую атмосферу его поэзии, передают ее энергию и напор, отнюдь не повторяя описаний. «Тень жизни» — это сборник отдельных стихотворений, не связанных сюжетно: в графике они объединены единством точки зрения, единством оформления книги.

В издательстве К. Вольфа вышла в 1920 году еще одна книга, существенная для истории немецкой книжной графики. Это «Кандид» Вольтера с иллюстрациями Пауля Клее (1879—1940). Рисунки сделаны Клее еще в 1906—1912 годах, но появились они в печати на восемь лет позже благодаря все тому же Вольфу, экспериментатору в издательском деле.

Иллюстрации Клее передают сатирическую сторону вольтеровской повести. Они гротескны и полны суховатого изящества. Тонкая ирония Вольтера как бы обнажается в этих острых нервных штрихах, в этих схематичных фигурках с вытянутыми пропорциями, с движениями марионеток.

Вторая книга Клее — «Потсдамская площадь» Корринта (М. Мюллер, 1920) — с десятью перовыми литографиями. Это полуабстрактные композиции линейного, а не живописного характера, тесно связанные с плоскостью и решающие на ней определенные пространственные задачи. В отличие от абстракций Кандинского здесь начисто отсутствует лирический элемент, это эксперименты с формой в духе Баухауза, отнюдь не романтичные и не эмоциональные; они скорее ироничны и сухи.

Экспрессионистская синтетическая книга ломала традиционное представление о книге как произведении полиграфического искусства. Книги экспрессионистов по самой своей сути уникальны. Это явление, представляющее лишь одну из сторон книжного искусства Германии.

Наряду с ним мы наблюдаем в начале XX века мощное движение за возвращение к самим основам книжного дела — к шрифту, набору, пропорциям, короче, к архитектуре книги. Это движение (подготавливавшееся в начале века и достигшее полного развития в послевоенные годы) было реакцией на рыхлость импрессионистических иллюстраций и на подчеркнутую «неповторимость», уникальность экспрессионистской книги-образа. Одной из главных черт этого типографского обновления был выпуск целого ряда красивых книг без иллюстраций, единственным украшением которых являлся шрифт.

Вокруг словолитни Клингшпора, основанной в 1906 году, объединились такие замечательные шрифтовики, как Р. Кох, В. Тиман, П. Беренс. На основе старых классических шрифтов они разрабатывали новые рисунки антиквы, фрактуры, курсивов. Тогда же были выработаны пропорции и форматы, принятые и в настоящее время.

Книга значительно изменила свой облик, стала более компактной, более светлой и изящной.

Немало способствовало этому и большее совершенство методов печати. В многочисленных частных типографиях наряду с новейшими достижениями машинной печати применяется печать на ручных прессах главным образом для особо редких и драгоценных изданий с гравюрами.

Типичным образцом художественной книги 20-х годов является прелестное издание Сафо с семью офортами Р. Синтенис и красивым греческим шрифтом, гравированным Вейссом (Пипер, 1921). И Вейсс и Тиман были не только шрифтовиками, но и оформителями-иллюстраторами. Их собственные иллюстрации носят декоративный, а часто и орнаментальный характер.

По сравнению с тяжеловатой и чересчур серьезной довоенной книгой эти книги кажутся более изящными, элегантными, но не столь основательными. Серьезность идей изданий Кассирера или Вольфа остается им чуждой.

Особо изысканным типом своих изданий отличается издательство Г. Кесслера — «Кранах-Прессе» в Веймаре (основано в 1913 году).

Первой (и наиболее знаменитой) книгой «Кранах-Прессе» были «Эклоги» Вергилия с иллюстрациями Майоля. Эта книга — удивительное творение книжного искусства, в котором сочетается огромная любовь к книге с высочайшей культурой книжного дела.

Текст шел параллельно на немецком и латинском языках. Иллюстрации были специально заказаны Майолю (который, кстати сказать, до этого не занимался гравюрой на дереве), причем за счет издательства художник отправился с Кесслером в путешествие по Греции. Бумага была изготовлена ручным способом, и сам Майоль следил за ее приготовлением. Но главную красоту книги составляют ее чисто полиграфические достоинства.

В основу книги был положен принцип полного единства архитектуры книги. Иллюстрации образуют единое нерасторжимое целое с полосой набора. Великолепные шрифты уже сами по себе являются предметом для изучения. Специально для этой книги их вырезал известный шрифтовик Эдвин Принс под наблюдением Эмери Уокера — одного из продолжателей традиции Морриса. В основу заглавных шрифтов был положен один из шрифтов Николая Иенсона, курсивы были вырезаны по наброскам Эдуарда Джонстона. Так традиция Морриса, высокая шрифтовая культура его школы, прервавшаяся в конце XIX века, возродилась в XX веке в Германии в работах этого удивительного издательства, руководимого энтузиастами с безупречным вкусом.

Явное тяготение Кесслера к английскому книжному искусству сказалось особенно ярко в издании «Гамлета» на английском языке с гравюрами Гордона Крэга (1929). Эта книга, напечатанная джонстоновским шрифтом, отличается необычайной монолитностью композиции страницы: черные гравюры как бы вбиты в довольно темное поле шрифта, в котором применение разных кеглей создает приятное разнообразие, не нарушающее общей строгости решения.

Книги «Кранах-Прессе» — значительное явление не только в немецком, но и в мировом книжном искусстве. Через них в него влилась живой струей неумирающая моррисовская традиция, благодаря которой в 20-е годы наступило полное обновление книжного искусства.

Несколько иной аспект этого общего стремления к обновлению полиграфии представляет книжная графика Баухауза. Несмотря на то что в Баухауз перешли работать все члены «Голубого всадника», уцелевшие после войны (Кандинский, Клее, Явленский и Фейнингер), в его книжной продукции мы не встретим ничего подобного романтизму «Звуков» Кандинского. Функционализм — главный пафос деятельности Баухауза — распространяется и на книгу.



Д. Хартфильд. Обложка. К. Тухольский «Германия превыше всего». 1929



Д. Хартфильд. Обложка. Э. Синклер «Так делают доллары». 1931

Это сказалось прежде всего в увлечении полиграфией. Книг с иллюстрациями в Баухаузе вообще, как правило, не делали. Деятельность Баухауза была направлена на восстановление связи между искусством и производством. В этой плоскости развивались все отрасли: архитектура, прикладное искусство, мебель и т.д.

То же касалось и книги. Типографская страница должна передавать написанный текст с максимальной оптической ясностью. Четкость, удобочитаемость — главные функции произведения печатного искусства. Отсюда аскетизм, так как всякое украшение нарушает эту оптическую ясность. Кроме того, книга рассматривается так же и как элемент интерьера, в связи с интерьером. Например, рисунок шрифта должен ассоциироваться с формами современной мебели и, таким образом, входить в общий ансамбль интерьера. «Страница — это пространство, измерение, форма реальности, в которой совершается существенный акт цивилизованного человека — чтение», — говорил Гропиус.

Поэтому, естественно, главные усилия мастеров Баухауза были направлены на совершенствование типографской стороны книжного дела. Причем их занимало не столько создание новых рисунков шрифтов, сколько наиболее практичное и целесообразное использование имеющегося типографского материала. Не могло, конечно, и речи идти о создании шрифта для каждой книги. Типографское дело — естественная почва для стандарта. Индивидуализм и эстетизм — два врага Баухауза — были изгнаны из книжного дела.

Баухауз внес в полиграфию свободный набор. Из простых наборных элементов, главным образом шрифтов, создаются оригинальные и броские композиции.

В Баухаузе же нашли впервые в книге применение фотография и фотомонтаж (Лисицкий, Ман Рэй), достигший такого развития в творчестве Хартфильда.

Опыты Баухауза в области стандартизации книжного дела открыли дорогу для массовой книги, рассчитанной не на знатоков, а на широкого читателя.

Подобные книги, например, выпускались прогрессивным издательством «Малик-Ферлаг». Это издательство было основано Хартфильдом, Гроссом и Херцфельде в 1917

году. Оно возникло на основе издательства журнала «Neue Jugend», вскоре запрещенного правительством. Среди прочих материалов там печатался роман Э. Ласкер-Шюлер «Малик». Под предлогом издания этого романа удалось выхлопотать разрешение на организацию нового издательства. Отсюда «Малик-Ферлаг» получило свое имя, хотя роман в конце концов был напечатан в другом месте.

«Малик-Ферлаг» было тесно связано с компартией, не являясь, однако, официально партийным издательством. Оно выпускало социально-политическую литературу, произведения революционных писателей, переводы советской литературы и т.п. Здесь были изданы произведения Э. Синклера («100 %», «Король-уголь», «Золотая цепь», «Джимми Хиггинс»), Толлера, Брехта, советских писателей — Горького, Панферова, Вс. Иванова, Эренбурга, Шолохова, Бабеля, Маяковского. Все это были небольшие книжки в бумажных обложках. Издательство было рассчитано на массового читателя, и книга, конечно, должна была быть доступной по цене. Эти требования определили характер оформления книг «Малик-Ферлаг», столь отличный от изысканного стиля книг-драгоценностей типа кесслеровских изданий или роскошной и просторной книги с литографиями.

Если в «художественных изданиях» предполагалось, что текст известен читателю, что главное — его интерпретация и оформление, то в книжках «Малик-Ферлаг» главной целью было донести с предельной ясностью содержание текста.

Поэтому главным элементом оформления оказывалась обложка. Она должна быть очень броской, но в то же время дающей как можно более полный охват содержания, почти пересказ его. Этим требованиям идеально соответствовала фотообложка.

Фотомонтажные обложки «Малик-Ферлаг» работы Хартфильда породили целую школу, новый тип оформления книги, широко используемый в наши дни.

В обложке к книге Э. Синклера «100 %» (1923) впервые был применен метод монтажа. Это собственно нельзя назвать фотомонтажом, однако подобный тип обложки оказался весьма излюбленным в «Малик-Ферлаг» и в сочетании с настоящим фотомонтажом давал поразительные



Д. Хартфильд. Корешок. Ф. Панферов «Бруски». 1930

эффекты. На передней и задней стороне обложки два эпизода из книги: на передней — народная демонстрация, на задней — мрачные фигуры ку-клукс-клана. Таким образом, монтаж раскрывает смысл текста, и зритель сразу улавливает основную мысль произведения.

К настоящему фотомонтажу Хартфильд пришел в 1926—1927 годах. Хартфильд комбинирует разные элементы фотографии, фотографию с рисунком, фотографию с текстом, вводит цвет. Фотомонтаж — синтетическое, литературно-графическое искусство. Из сочетания текста и изображения возникает новый смысл, образуется новое эстетическое единство.

Иногда в обложку вводится не только текст заглавия, но и другие надписи, усиливающие идейную направленность изображения.

Хартфильд делал обложки не только для «Малик-Ферлаг», но и для других прогрессивных издательств. В лучших обложках Хартфильда, таких, как «Германия превыше всего» Тухольского (NDF, 1929), «10 дней, которые потрясли мир» Рида (NDF, 1927), «Золото пишет» (1930), «Бруски» Панферова (1930), «Так делают доллары» Э. Синклера (1931), фотомонтаж достигает своего полного развития. Хартфильд пользуется им виртуозно, с неистощимой изобретательностью — от символа «Октябрь» Л. Рейснер (1926) до сложных многофигурных сцен («Так делают доллары»), для которых позировал он сам и другие сотрудники редакции. Хартфильд сам не снимал, он был режиссером кадра, а фотограф — оператором-исполнителем. Такой тип работы имеет полную аналогию с монтажной и режиссерской работой в кино, которыми, кстати сказать, Хартфильд много и серьезно занимался.

В «Малик-Ферлаг» активно работал и замечательный художник Георг Гросс (1893—1959). С Хартфильдом и Херцфельде его связывали и личная дружба и общность убеждений. Годы работы в «Малик-Ферлаг» — самая блестящая эпоха в творчестве Гросса. Именно там вышли его знаменитые серии: «С нами бог» (1920), «Лицо господствующего класса» (1921), «Расплата придет» (1923) и др.

Серии эти не являются иллюстрациями к какому-либо литературному тексту, они даже не объединены сюжетно. Однако их объединяет нечто большее — тема, отношение к действительности. В отличие от аналогичных серий Мазерееля у Гросса под каждым рисунком имеется развернутая подпись, которая дополняет рисунок и связывает всю серию в единое целое. Это такая же литературно-графическая работа, как и монтаж Хартфильда.

Собственно иллюстративные работы Гросса находятся в теснейшей связи с его сериями. В иллюстрациях он всюду проводит тот же принцип литературно-графического монтажа.

Персонажи Гросса — это персонифицированные идеи. Всякая «нетипичность», всякий намек на психологию для них противопоказаны. Они схематичны и гротескны. Но этот схематизм построен на резкой характерности деталей и является результатом обобщения реальных наблюдений.

Естественно, что при такой остроте и гротескности манеры было бы странным обращение Гросса к классике.

Единственный раз, когда художник обратился к произведению классической литературы, он создал одно из самых своих причудливых творений, своего рода «классику наизнанку» — «Разбойники. Сентенции из Шиллера» (1922). Девять литографий этого цикла отнюдь не являются иллюстрациями к драме Шиллера. Художник использовал отдельные высказывания поэта в применении к современным событиям. (Нечто подобное сделал Бекман в своих иллюстрациях к «Фаусту».) Так, «Право принадлежит угнетателям» иллюстрируется фигурой раненого рабочего, посылающего проклятие палачам. «Я вырву с корнем все, что мешает мне стать господином», — произносит капиталист, с торжеством глядящий на рабочих, и т.д. Резкий, глубокий, рваный штрих усиливает напряженность этих литографий. Они звучат, как пощечина, как удар бичом, и вызывают у зрителя мгновенную реакцию — желание немедленно действовать, бороться, защищаться.

Тот же принцип, что и в «Разбойниках», соблюден в 17 рисунках к постановке «Швейка» — «Задний фон» (1928). Это тоже вольные вариации на мотивы Гашека, вернее, на его общие идеи. Так, Христос в противогазе не описан писателем, однако хорошо выражает гротескную и трагическую суть его книги, а еще больше — спектакля.

* * *

Таким образом, за первые три десятилетия XX века немецкая книга прошла определенный путь развития. Эволюцию от художественного издания с оригинальными гравюрами к экономной массовой книге можно проследить со всей определенностью. Каждый этап этого процесса формировался как реакция на предыдущий.

Так, стремление к изяществу и строгости всех полиграфических элементов книги было протестом против рыхлой структуры импрессионистической и экспрессионистской книги. С другой стороны, Баухауз отрицал изысканность и эстетизм этих шедевров полиграфии, выдвигая новые требования простоты и стандарта. От опытов Баухауза шел прямой путь к массовой политической книге, хотя там эти опыты были использованы на совершенно иной идеологической основе.

Однако все противоборствующие этапы этой эволюции были сжаты в короткий срок — тридцать лет. Они существовали одновременно, а не сменяли друг друга.

И поэтому, когда в начале 30-х годов закрылось три издательства, как бы воплощающие эти основные тенденции развития книжного искусства, — Б. Кассирера, «Кранах-Прессе» и «Малик-Ферлаг», — то немецкая книга на несколько лет застыла, лишенная живой и плодотворной внутренней борьбы.

В. ТУРОВА



И. С. ЕФИМОВ

Имя Ивана Семеновича Ефимова меньше всего ассоциируется с книжной графикой. В исследованиях, ему посвященных, об иллюстрациях почти не говорится. Незамеченные и неоцененные критикой, они рассматривались как случайный и второстепенный эпизод в его творчестве.

Давно назрела необходимость разрушить это представление, показать высокую ценность книжных работ Ефимова, органически связанных со всем строем его искусства.

Две черты характерны для творческого облика И. С. Ефимова. Во-первых, поразительная многоликость. Разумеется, прежде всего он — скульптор, вписавший в историю русской, да и мировой, анималистической пластики незабываемые по своеобразию страницы, работавший также и в других жанрах — монументальной и декоративной скульптуры. Но он и «кукольник», возродивший вместе со своей женой Н. Я. Симонович-Ефимовой «петрушечный» народный театр. Свыше двадцати пяти лет вдохновенного труда было отдано кукольному театру — в качестве его режиссера, актера и художника, около 1500 выступлений перед детской и взрослой аудиторией — целая жизнь, прожитая с исключительной страстностью и увлеченностью.

Наконец, ученик Серова и Коровина, И. С. Ефимов — замечательный живописец и особенно график. Офорт, гравюра на дереве и линолеуме, литография, а главное, рисунок карандашом и тушью составляют огромную часть его художественного наследия. Иван Семенович рисовал всегда, почти каждодневно. День начинался, как правило, рисунком, чтобы «разогнать руку». Рисунки Ефимова — это не те наброски с натуры, которые делает скульптор, чтобы изучить свою модель и найти определенное пластическое решение. Они не служебны, у них свое, самостоятельное значение. Эта первоклассная графика сама по себе могла бы обеспечить Ефимову одно из виднейших мест в истории советского искусства.

Но при всей своей разносторонности художник оставался на редкость цельным, единым, все тем же Ефимовым, и это — вторая характернейшая его особенность. Различные сферы деятельности развивались не изолированно и даже не параллельно друг другу. Они представляли собой как бы систему сообщающихся сосудов, по которым протекала единая творческая энергия. Любовь к басне и народной сказке продиктовала репертуар кукольного театра, породила серию иллюстраций в детской книжке, в скульптуре — привела к созданию памятника Крылову и ряда рельефов на сказочные и басенные сюжеты, своего рода скульптурных иллюстраций, украсивших стены Ярославского вокзала в Москве. Неповторимого, возведенного в «монумент» «ефимовского» петуха мы в равной мере узнаем в зигзагах красной кованой меди и в энергическом росчерке плоскостного изображения. Графические завитки нарисованных баранов подсказали мысль воплотить барана в витках гнутой проволоки. Мчащиеся лани, орнаментика листвы в рисунках Ефимова неожиданно ожили в бронзовых сквозных рельефах — «скульптурной графике», как их называл сам художник. Н. Я. Симонович-Ефимова в своих неизданных воспоминаниях рассказывает, как найденный в рисунке для басни Эзопа могучий кабан через восемь лет получил свое воплощение в массиве дубового кряжа, как испуганная зебра из детской книжки заново родилась в раскрашенном фаянсе. И наоборот: маски и образы персонажей кукольного театра легли миниатюрными украшениями на страницы «Записок петрушечника» — книжки, написанной Симонович-Ефимовой и остроумно иллюстрированной Ефимовым при участии В. А. Фаворского и автора. Силуэты для спектакля теневого театра образовали позднее одну из удачнейших книжек Ефимова — «Мена» (ГИЗ, 1929).

Важнее всего, однако, что за этими сплетающимися и взаимно обогащающимися скульптурными, театральными, графическими образами лежала единая художественная мысль, единая эстетика. Могучее декоративное дарование Ефимова, светлое и ясное, глубоко современное по мироощущению, в равной мере отпечатлелось в его графике, в частности в книжной иллюстрации, как и в его скульптуре.

К работе над книгой Ефимов обратился уже в начале своей деятельности. Еще в 1906 году он выпустил у Сытина автолитографию на тему крыловской басни «Трудолюбивый

медведь», а в 1914 году в подарочном издании Кнебеля появилась басня «Волк и журавль» с большими цветными литографиями. Но широко развернулась книжная графика Ефимова лишь после революции, в 20—30-х годах. В это время им было оформлено несколько десятков книг для детей, в основном русских народных сказок и рассказов о животных. В 1929—1930 годах он сотрудничал в детском журнале «Зорька» вместе с художниками Н. Тырсой, Л. Бруни, С. Герасимовым, А. Фонвизиным и другими. Целый ряд интереснейших книжных работ Ефимова остался неизданным. Такова целиком подготовленная к печати книга басен Эзопа в переводе Д. Бедного (1920—1925), цикл иллюстраций к басням Крылова (1934), серия цветных рисунков по мотивам эрзянского эпоса (1932—1933), большой альбом иллюстраций на темы Пушкина, созданный (совместно с Симонович-Ефимовой) к столетнему юбилею поэта, около двадцати цветных акварелей к поэмам Низами (1940).

На протяжении 30-х и 40-х годов неоднократно возвращался Ефимов к излюбленному им Овидию, создавая по следам его «Метаморфоз» большие графические листы на сюжеты античной мифологии («Похищение Европы», «Грифон», «Кентавры», «Золотое руно» и т.д.), сочинял композиции по мотивам «Волшебного стрелка» Вебера (1939) и «Божественной комедии» Данте («Паоло и Франческа»).

При всей кажущейся разнородности этих произведений выбор их не случаен, в нем есть своя внутренняя логика. Нетрудно заметить, что литературные интересы художника тяготеют к одному центру — к образам народного творчества и явлениям, родственным фольклору, — басенному животному эпосу, легендарно-героической поэзии Древней Греции и Востока. Пушкин и Данте, разумеется, не сводятся к фольклору, но все же они мыслимы в этом ряду, тогда как Тургенева или Чехова, к примеру, представить здесь невозможно. Точно так же в репертуаре кукольного театра Ефимовых наряду с баснями и сказками существовал «Макбет» Шекспира.

Быт и индивидуальная психология в той же мере чужды Ефимову, в какой ему близка и дорогá широкая поэтическая обобщенность, свойственная народному художественному мышлению. Усложненности и многослойности повседневного бытия он предпочитает гиперболически подчеркнутую монолитность образа независимо от того, выражена ли она в наивных формах народной сказки или в достигающей почти символического звучания высокой поэзии.

Отсюда вытекает и своеобразие ефимовского реализма. Он сродни реалистической эстетике народа, народного творчества. Художник сумел глубоко постичь тайну удивительного взаимодействия, существующего в фольклоре, между правдой действительности, лежащей в основе образа, и той условной, поэтической трансформацией, которой обязательно этот образ должен быть подвергнут. Художник-сказочник, он способен создать в своем воображении образы, обгоняющие полет самой смелой народной фантазии. Достаточно указать на его поразительных «Злыдней» в книжке А. Насимович «Заплетися, плетень!» (ГИЗ, 1923) или уморительных чертей в сказке Пушкина о Балде, которыми сам художник гордился, как особой, «выведенной им породой». Но и реальные его звери вышли отнюдь не из зоологического сада и тем более не из зоологического атласа.

Показательна серия его иллюстраций 1934 года к басням Крылова, блестяще выполненных итальянским карандашом в свободной эскизной и ярко живописной манере. Созданные художником крыловские образы — лисица, с елейной умильностью скрестившая свои лапки, медведь, с неуклюжей заботливостью прогуливающийся с пустынником, ощерившийся волк на псарне — пленяют каким-то особым трепетом жизни, убеждающей естественностью. Характерно, что сам художник был озабочен именно воссозданием чувства «живого». «Льва в басне «Лев и Комар» сделал геральдического, поджарого — это к басне подходит, — писал он в одном из своих писем. — Волка в «Волк и Журавль» тоже сделал сначала геральдоватого и слишком выразительно извивающегося — нет, русского волка надо ближе к живому. Поправил и безошибочно». Но в то же время живая и остро экспрессивная жестикуляция басенных героев явно не подсмотрена им в натуре, она поэтической природы, она «сочинена» художником, сумевшим чудесно воплотить лукавую грацию крыловской басни.



И. С. Ефимов. Полоса с рисунком и текстом. Л. Остроумов и С. Шервинский «Птичий двор». М.—Л., ГИЗ, 1925



И. С. Ефимов. Заставка. Н. Я. Симонович-Ефимова «Записки петрушечника». М., ГИЗ, 1925

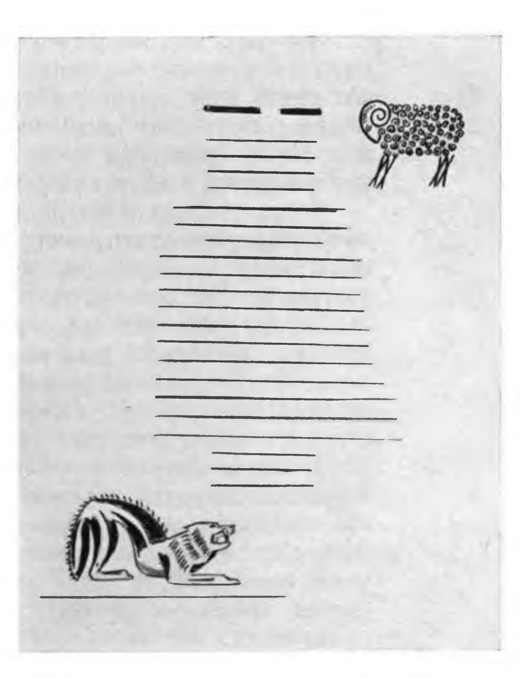
И. С. Ефимов. Разворотная иллюстрация. И. Ефимов «Мена». М.—Л., ГИЗ, 1929

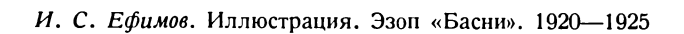




И. С. Ефимов. Иллюстрация. Овидий «Метаморфозы». УII глава. Не издано







И. С. Ефимов. Иллюстрация. Эзоп «Басни». 1920—1925

С другой стороны, нередко момент стилизованности сознательно усиливается Ефимовым. Так, рычащий лев, перепуганный олень в баснях Эзопа или столкнувшиеся лбами козел и баран на обложке книги «Кот, козел да баран» (ГИЗ, 1924) доведены почти до иероглифической условности. Перед нами, казалось бы, виртуозно решенная графическая эмблема зверя, а не его живой «портрет». И тем не менее никогда эта условность не приводит к отвлеченной стилистической игре, не переступает магической грани, за которой исчезает всякая связь с реальностью. Именно потому, что своими корнями образ уходит глубоко в почву действительности, ощущение живого движения, верно угаданного характера животного не только сохраняется, но и переживается зрителем с особой обостренностью. Метод Ефимова всегда связан с преувеличением. Но он ведет не к произвольной деформации натуры, а к предельному освобождению, очищению рисунка от всего лишнего, необязательного, для того чтобы обнажить самую суть изображаемого.

Исходя из этих художественных предпосылок, рождался и замечательный графический стиль Ефимова. Свобода и лаконичность, монументальность и декоративность — вот главнейшие его признаки.

Высокое мастерство ефимовских рисунков заключалось в широкой и плавной линии. Он не любил мелкого «чиркающего» штриха, «изгрызающего» форму. Он стремился сразу, «с ходу», единой и крепкой линией обрисовать предмет. «Времени для появления рисунка требуется столько, — писал Ефимов, — сколько нужно быстрому бегу карандаша по большому листу».

Он неустанно искал простейших решений, «чтоб неизвестно было, чем дано». «Простейшие» эти решения были, разумеется, и труднейшими: они предполагали безукоризненное владение формой, абсолютную точность руки и глаза. Но в результате и возникали такие рисунки, как, например, лист, изображающий Геракла, побеждающего быка, — лист поистине монументальный в своей аскетической простоте, создание искусства большого стиля.

Монументальность — родная стихия Ефимова. В его всегдашней увлеченности античной литературой немалую роль играла монолитная мощь мифологических героев древности. В многочисленных вариантах на тему «Похищения Европы» с необычайной выпуклостью воссоздано импонирующее величие Зевса-вседержателя, исполненное то царственного достоинства, то неукротимой страсти, то добродушной успокоенности, и контрастно подчеркнутое хрупкой грацией Европы.

Монументальный размах графического почерка требовал больших листов или картонов. Лучше всего рисовать, шутливо говорил художник, на неограниченном просторе — «на снегу или океанском песке». Крупноформатные рисунки Ефимова, кстати сказать, много теряют при уменьшенном воспроизведении. Но удивительное чувство масштаба, мышление крупными и цельными формами способно было придать монументальность изображению в любом размере.

Когда рассматриваешь, например, превосходные иллюстрации к сказке «Мена», начинаешь понимать незадачливого простака, променявшего золото на коня, коня на вола, вола на барана и т.д., ибо такой горластый и крылатый гусь, какого нарисовал Ефимов, сто́ит свиньи, такой горделивый баран сто́ит вола.

Тяга к монументальности, однако, ни в какой мере не отяжеляла графические образы мастера. Наоборот, она парадоксально сочеталась с ощущением легкости, повинуясь тому общему закону ефимовского творчества, согласно которому и в скульптуре главная задача состоит в «облегчении» массы, в преодолении тяжести материала. Поэтому мотив стремительного движения, полета обычно главенствует как в пластике, так и в графике Ефимова. С другой стороны, в поисках путей к максимальному облегчению рисунка художник нередко опускает обрисовку углов и граней, прерывает контурную линию. Но эти графические умолчания не несут с собой никаких «намеков», долженствующих возбудить воображение зрителя. Форма дана настолько крепкой и вылепленной, что очевидность ее не нуждается в линейно-контурных подтверждениях. Смысл приема в другом: в своего рода преодолении тяжелой «плоти» графического начертания.

В сжатом и ясном графическом языке Ефимова огромную роль играют орнамент и росчерк. Но орнаментальные ритмы, смелые и скупые, существуют у него не сами по себе, а словно вырастают из изображаемого предмета как образующие его элементы. Витки плывущего в небе облака, зигзаги распростертых крыльев сказочного дракона, ритм параллельных линий в рисунке быка — все это доведено до, казалось бы, чистого орнамента, и в то же время это и есть образ, предмет, само изображение.

В этой нерасчленимой слитности орнаментально-ритмических и изобразительных элементов — секрет декоративного очарования ефимовской графики.

Декоративная праздничность торжествует на разворотах детских книг, созданных Ефимовым в середине 20-х годов [С. Федорченко — «Птицы» (ГИЗ, 1928), С. Федорченко — «Как машина зверей всполошила» (ГИЗ, 1927), А. Барто — «Ночь» (ГИЗ, 1927), Н. Дмитриева и К. Лугина — «Лисий воротник» (ГИЗ, 1926) и др.]. Журавли, с изысканной грацией выступающие среди тростников, попугаи, качающиеся на жердочке, зайцы, скачущие в лесной чаще, соловей в раме древесной листвы, рыжая лисица, кокетничающая своим роскошным хвостом, — все это служит материалом для звонких по красочности композиций, удивительно ритмичных в выражении неистощимого пластического богатства форм животного мира.

Тогда же была создана серия акварельных открыток, посвященная образам крестьян и крестьянок старой деревни («Русские люди»). Серия эта в известной мере была подсказана творчеством Симонович-Ефимовой, открывшей в ряде своих живописных работ своеобразную и глубоко национальную красоту «тамбовских баб» с их монументальной торжественностью, красочной звучностью крестьянской одежды.

Открытки, к сожалению, остались ненапечатанными, но послужили материалом для одной из лучших книг Ефимова — для рассказа К. Ушинского «Как рубашка в поле выросла» (ГИЗ, 1925).

Скромное прозаическое повествование о процессах крестьянского труда в иллюстративной сюите художника превращается в настоящую поэму о народной Руси, поэму, одновременно эпически величавую и музыкально-лирическую.

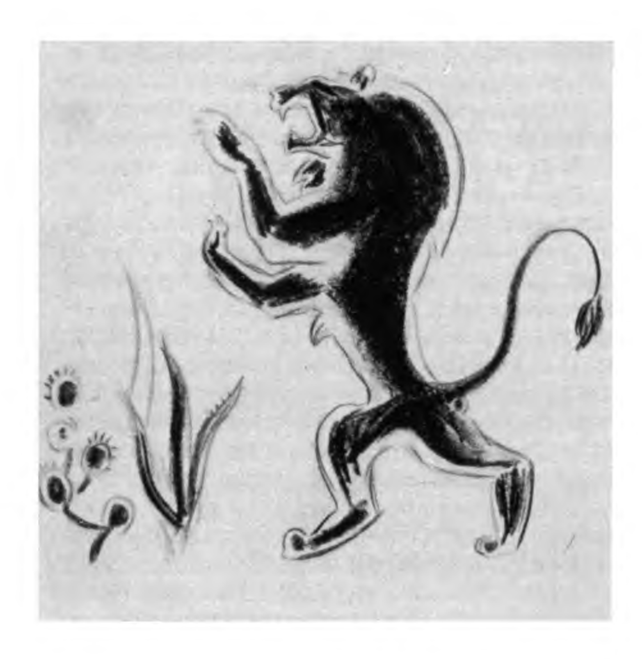
Не случайно то, что у Ефимова мы не найдем ни гротеска, ни колкой сатирической характерности, несмотря на всю экспрессивность и остроту его художественных приемов. Пафос его декоративного искусства иной — это пафос прекрасного, пафос поэтически преображенной и поднятой действительности.

Особый характер присущ большому циклу силуэтных иллюстраций к Пушкину.

Техника силуэта, возрожденная в начале века, была широко популярна в кругу художников «Мира искусства». Мирискусники видели в силуэте прежде всего искусство интимное и грациозное, прекрасное средство для «виньеточного» книжного декора. Интерес к силуэту отвечал их ретроспективизму и стилизаторству, влюбленности в ампирную классику. Высшей похвалой, скажем, для Нарбута могло быть утверждение, что он в своих силуэтах приближается к Ф. Толстому.

Ефимову подобной похвалы адресовать нельзя. Миниатюризм и филигранность силуэтного изображения не привлекали его ни в малейшей степени. Он резко укрупняет свои силуэты, упрощает и обобщает линии. В силуэте он преследует ту же широту, цельность и декоративную выразительность контура, что и в своих лапидарных линейных рисунках. «Что такое силуэт, знают не живописцы — скульпторы», — говорил Ефимов. И действительно, именно экспрессии пластической формы ищет Ефимов в силуэте. Так, в книжке «Мена» он сливает стадо животных в единый силуэт, остроумно обогащая выразительность сложного пластического целого.

Иллюстрации к Пушкину художник делал вместе с Н. Я. Симонович-Ефимовой, которая еще в 1910-х годах вслед за Е. С. Кругликовой выступила в качестве признанного мастера силуэта. При всей той тесной связи, которая существовала между художниками-супругами, объединенными и общностью эстетических взглядов и нередко общей работой, они представляли собой разные индивидуальности. Можно предположить, что Нине Яковлевне было свойственно тяготение к большей камерности, вкус к детали, особенно, если сравнить ее работы с иллюстрациями, принадлежащими только Ивану Семеновичу,



И. С. Ефимов. Иллюстрация. И. А. Крылов. Басня «Лев и комар». 1934

И. С. Ефимов. Иллюстрация. И. А. Крылов. Басня «Осел и соловей». 1934



решенными в обычной для Ефимова лаконичной и обобщенной манере. Во многих совместных работах эти две тенденции уравновешиваются.

Наибольший интерес представляют решения иллюстраций к «Маленьким трагедиям». Впервые после прозрачной ясности фольклорно-мифологических образов перед художником предстали образы драматически сложные и философски углубленные. Путь портретно-психологической разработки характера всем складом ефимовского художественного мышления был закрыт. Задачу надо было решать исключительно декоративно-пластическими средствами.

В «Маленьких трагедиях» вводится своеобразный второй план, представленный гигантскими серыми теневыми силуэтами, обнимающими и замыкающими действие, разыгрывающееся на авансцене. Именно этот второй план несет символическое осмысление произведения.

В «Пире во время чумы» группа пирующих, показанная в остро характерных жестах и позах, осеняется огромным силуэтом Смерти, протягивающей костлявую руку Председателю пира. В другом рисунке Моцарт, сидящий за клавесином, легким движением оборачивается к Сальери. Мы не видим лица последнего, оно осталось за пределами рисунка. Но во всю ширину свободного поля листа распростерта гигантская тень своего рода Демона зла, низко склоненного над бокалом с ядом. С максимальным лаконизмом дана иллюстрация к «Каменному гостю», исполненная одним Ефимовым. В ней нет ни единого предмета, говорящего о месте и обстановке действия: только черный силуэт отпрянувшего назад Дон Гуана в нижнем углу и срезанный край колоссальной фигуры Командора — в верхнем. Мощная диагональ — сверху вниз, справа налево, — образованная дланью Командора, протянутой навстречу рукой Дон Гуана и продолженная очертаниями развевающегося плаща, пронизывает весь лист. Динамическая направленность этой диагонали с чувственной наглядностью воплощает ту грозную силу, которая давит и губит Дон Гуана. Широкие концентрические полукружия заполняют пустое пространство листа; они отъединяют фигуру Дон Гуана от Командора, их круго-

вой ритм ослабляет напряженность диагонального движения и вместе с тем символически ассоциируется с теми кругами преисподней, которые суждены гибнущему герою.

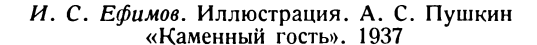
Символико-аллегорический склад мышления не был чужд и Ефимову-скульптору. В пушкинских иллюстрациях этот символический план, трактовавший темы смерти, преступления, возмездия, был применен со смелостью и убедительностью. Конечно, ефимовские интерпретации не исчерпывали глубины и сложности поэтического замысла, но они не противоречили общему строю пушкинских произведений, были созвучны им.

Характеристика книжной графики Ефимова будет неполной, если не упомянуть о его мастерстве оформления книги. Он стремился не только связать рисунок с плоскостью книжной страницы, но и построить эту страницу как единое и организованное художественное целое. «Композиции, композиции, товарищи! Будьте композиторами», — таков был характернейший его лозунг. В античной вазописи, которую он чрезвычайно любил и пристально изучал в молодости по коллекциям западноевропейских музеев, его особенно восхищало умение греческих мастеров вписать любую композицию в любую геометрическую фигуру.

Это искусство он переносил на страницы своих детских книг. В книжке «Мена» он умещает на одной полосе ряд последовательных действий. Голый купец, входящий, стыдливо прикрываясь, в воду, затем плавающий в реке, затем тонущий, проезжающий мимо мужичок, бросающийся на помощь купцу, — все эти с великолепным юмором изображенные эпизоды превосходно вкомпонованы в страницу; пространство между фигурами заполнено орнаментальными мотивами, и вся полоса связывается сложным и в то же время гармонически уравновешенным движением. По-иному это композиционное равновесие достигается в разворотах книжки, которые разделены художником по горизонтали на две неравные части; в меньшей, наподобие фриза, расположены силуэты движущихся животных, тогда как в большей части развертывается соответствующая сюжетная сценка.



И. С. Ефимов. Иллюстрация. А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери». 1937



И. С. Ефимов. Иллюстрация. А. С. Пушкин «Каменный гость». 1937



Макет к басням Эзопа, который, надо надеяться, дождется издания, восхищает не только совершенством острых, изысканных и ироничных рисунков, тонко передающих колорит античности, но и тем вкусом, безошибочным архитектоническим чутьем, с каким найдено соотношение между стихотворным текстом, иллюстрацией и орнаментальной рамкой, которой часто обведена вся страница.

В баснях Эзопа текст, как правило, замыкается рисунком, иногда заключенным в свою очередь то в круг, то в треугольник, то в трапецию. В книжке «Как рубашка в поле выросла» применен иной принцип: каждая страница на три четверти и более заполнена рисунком, а взятый в рамку текст образует внизу листа нечто вроде орнаментального бордюра к иллюстрации. Таким образом, вся страница сплошь читается как стройное и единое изобразительное целое. При этом орнаментальный и цветовой характер рисунка и рамки все время меняется; книга сохраняет удивительную цельность и избегает впечатления монотонного однообразия.

Работая по преимуществу для дешевых и массовых изданий, Ефимов далеко не всегда и не во всю мощь мог развернуть свой чудесный дар композитора и декоратора книги. Но и то, что им сделано, не должно быть забыто в истории советского книжного искусства.

ЕЛ. ТАГЕР

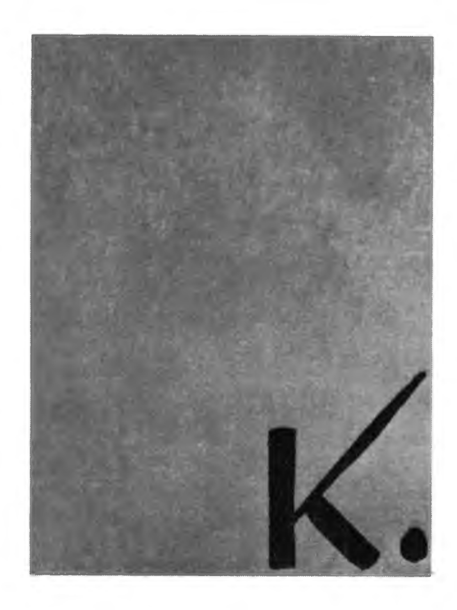
6

рецензии

Ю. ГЕРЧУК.
Ю. РОЗЕНБЛЮМ.

■

КНИГА О КАНЕВСКОМ



Я с удовольствием открываю книгу, на переплете которой стоит вместо заглавия одна энергичная, броская буква «К» — хорошо знакомая подпись Аминадава Моисеевича Каневского.

Книга Ю. Халаминского [1] — первая большая монография об одном из ведущих советских иллюстраторов, достаточно большая, чтобы от нее можно было ждать не только характеристики основных работ мастера, но и широкой картины его участия в общем развитии советской графики.

Первые страницы, вводящие в книгу, привлекают живостью повествования, лаконичной, но выразительной картиной жизни провинциального украинского городка, из которого вышел будущий художник. Умело отобранные подробности, на первый взгляд незначительные и, может быть, даже недостойные упоминания в серьезном труде, позволяют, однако, читателю увидеть жизнь глазами молодого Каневского, вместе с ним войти в бурную и веселую атмосферу ВХУТЕМАСа начала 20-х годов, заглянуть не только в мастерские, увидеть не только преподавателей, но и шумный студенческий вечер «Веселый город Вхутеин» и остроумную стенгазету, где оттачивали свои сатирические способности будущие Кукрыниксы и Каневский. При этом автор охотно передает слово самому Каневскому, обильно цитируя его автобиографию или свои беседы с ним.

Такое, лишенное академической сухости начало очень важно. Художник, герой книги, сразу входит в нее как живой человек. И очень жаль, что продемонстрировав на первых страницах свое умение показать художника в жизни, в творческой среде, автор изменяет далее характер повествования и рассказывает о зрелом творчестве Каневского в иной, более привычной манере — перечисляя и анализируя одно за другим его произведения.

Творческий путь художника прослежен в книге внимательно и подробно. Наряду с прочно вошедшими уже в историю советской графики хорошо знакомыми зрителю сериями Халаминский вспоминает и вещи почти забытые. Интересно рассказывает он о журнальной работе Каневского, в частности — о его рисунках в «Пионере» начала 30-х годов. Динамичные, полные юмора, очень характерные для почерка Каневского, они действительно достойны памяти, ничуть не уступая лучшим из более известных работ мастера.

Но все же основное место в книге по праву занимают большие иллюстрационные серии Каневского, его работа над образами Щедрина и Гоголя, над иллюстрациями к детским книжкам.

Здесь раскрываются черты творческой индивидуальности художника, особенности его подхода к задачам иллюстратора. Своеобразный юмор Каневского особенно интересует автора, становится предметом исследования.

Хорошо показана в анализе щедринских серий суть любимого приема Каневского, который можно назвать «графической метафорой». Изображая буквально сложное иносказание, художник передает не фабулу, а самый смысл сатирических образов Щедрина, делает необычайно наглядным отношение писателя к отвлеченным, непосредственно неизобразимым политическим и моральным проблемам.

С видимым удовольствием, неторопливо, подробно описывает Халаминский рисунки Каневского, внимательно прослеживает их связь с иллюстрируемым текстом. Показывает умение художника развернуть в зримый образ почти незаметную при обычном чтении деталь повествования, обогатить ее многочисленными, уже от себя идущими подробностями, всегда неожиданными, остроумными, вскрывающими комическую, а иногда и трагикомическую сторону ситуации.

□ ———

[1] Ю. Халаминский. Каневский. М., «Искусство», 1961.

«Его рисунок всегда требует прилежного взгляда, Каневский иллюстратор — «художник для чтения», — говорит автор и в свою очередь обращает наше внимание на детали рисунка, кажущиеся второстепенными, но порой концентрирующие смысл иллюстрации.

Такое понимание особенностей метода Каневского, естественно, приводит Ю. Халаминского к полемике с А.Д. Чегодаевым, упрекавшим рисунки Каневского к «Помпадурам и помпадуршам» в запутанности, перегруженности и малопонятности, а в иллюстрациях к книге «За рубежом» увидевшим «начало трудного пути к простоте и правдивости образа». В сущности весь данный в книге анализ этих работ Каневского утверждает органичность примененных художником приемов, их соответствие сложному, метафорическому строю щедринской прозы. И все же этой полемике не хватает последовательности. «Нельзя согласиться . . .», — пишет Халаминский, и тут же не только соглашается с Чегодаевым, но даже распространяет его обвинение в запутанности и перегруженности и на вторую щедринскую серию Каневского «За рубежом».

Может быть, нельзя требовать от автора монографии об одном художнике полного пересмотра традиционного общего взгляда на развитие советской книжной графики как на непрерывное и прямолинейное восхождение от формалистических «загибов» ко все большим успехам реализма. Но все же отказ от такого пересмотра, во многом подготовленного в книге анализами конкретных произведений, лишает работу Ю. Халаминского необходимого единства.

Справедливо показывая реалистический характер даже самых ранних работ Каневского, который «никогда не сочувствовал формалистическим искажениям», автор несколько раз подчеркивает отрицательное влияние художественной атмосферы 20-х — начала 30-х годов на его раннее творчество. Чересчур суровой кажется, в частности, его оценка ВХУТЕМАСа — первой советской художественной школы, много сделавшей для преодоления дореволюционной академической рутины. Ведь при всех своих недостатках эта школа воспитала не только Каневского, но и большинство ведущих художников его поколения.

Характеризуя влияние на Каневского книжной графики 20-х годов, Ю. Халаминский полностью отожествляет с формализмом графическую условность, плоскостное решение рисунка, лишенное иллюзорного пространства. «Формалистическим искажением» представляется ему и выдвигавшееся тогда требование художественно-полиграфического единства книги, неразрывной связи иллюстрации с плоскостью страницы и т.п.

Односторонне и потому неверно говорит он о состоянии детской иллюстрации в те годы, когда в ней начал работать Каневский (стр. 58—59). В ее развитии в 20-х — начале 30-х годов действительно было много ошибок, но были и достижения, забывая которые нельзя правильно оценить историю не только детской, но и всей вообще советской книжной графики. Достаточно вспомнить хотя бы ставшие уже классическими работы В. Конашевича — наследника лучших традиций «Мира искусства» в этой области и В. Лебедева — создателя замечательной школы советской детской иллюстрации. А ведь именно их творчеству была посвящена одобрительно цитируемая Халаминским статья «Правды» «О художниках-пачкунах», их, а не каких-то безвестных формалистов, называли в этой статье «компрачикосами»! Конечно, появление в 1936 году такой статьи было одним из проявлений той нездоровой обстановки в искусстве, которая была порождена культом личности. В ней отразилось то ошибочное, догматически узкое понимание социалистического реализма, в котором не находилось места не только для иллюстраций Конашевича и Лебедева, но и для гравюр Фаворского, для живописи Сарьяна и для многого, чем гордится сейчас советское искусство.

Картина развития советской книжной графики была на деле гораздо сложнее, чем она предстает в книге Халаминского, и это существенно отражается и на правильности его оценки ряда работ Каневского. Несомненные успехи реалистической иллюстрации 30-х годов были куплены ценой немаловажных потерь. Именно в это время иллюстратор, углубляясь в текст, находя пути духовного общения с писателем и его героями, все более отвлекается от книги как целостного организма, от ее полиграфической формы. Он постепенно забывает, что авторский оригинал есть в сущности лишь проект иллюстрации, получающей свой подлинный смысл в тираже, в полиграфическом воспроизведении, в сочетании с набором, в ритме страниц. Именно в это время понятия «мастер книги» и «мастер иллюстрации» начинают обозначать разных людей, разные профессии.

Конечно, эта общая тенденция неодинаково отразилась в творчестве различных художников. Лучшие работы Каневского не только 30-х, но и 40-х годов в основном сохраняли свой книжный характер. Этому способствовала и его излюбленная техника перового рисунка, не только легко, без потерь воспроизводимого в книге, но и пре-

красно сочетающегося с шрифтом, ложащегося на книжную страницу. Энергичная перовая линия Каневского, «идущая у него, — по меткому замечанию Халаминского, — как прямое продолжение его почерка», в то же время очень разнообразна. Она меняется в зависимости от характера иллюстрируемой книги, включаясь в самый ритм повествования — усложненный, замедленный у Щедрина или быстрый, легкий, летящий в «Золотом ключике» А. Толстого.

Помогала сохранению «книжности» иллюстраций Каневского и его работа в детской книге, где тенденции станковизма были слабее, чем в иллюстрациях для взрослых. И все же общие тенденции книжной графики 40-х — начала 50-х годов не могли не сказаться и на его творчестве, и прежде всего в наиболее капитальном его труде этих лет — в иллюстрациях к произведениям Гоголя.

В это время иллюстрация все больше теряла свою не только полиграфическую, но и просто графическую специфику, превращаясь в уменьшенное подобие станковой картины. Она замыкалась в себе, выключаясь из ритма книги. Ее главным достоинством критика тех лет считала достоверность и подробность в передаче пространственной и предметной среды и потому всячески поощряла работу черной, а затем и цветной акварелью. Очень характерно в этом отношении критикуемое Халаминским мнение одного из рецензентов, что акварельные иллюстрации к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» явились более высоким этапом в развитии техники Каневского. Однако, отвергая это утверждение, Халаминский все же объясняет уход художника от его обычных приемов лишь особенностями иллюстрируемого текста, «живописностью» поэзии Гоголя, никак не связывая его с общим развитием книжной графики тех лет. О том, что живописность Гоголя прекрасно поддается переводу на графический язык, говорит, в частности, воспроизведенный в книге Халаминского первый вариант рисунка к «Майской ночи», где серебристость тонкой штриховки и сияющее белое пятно беленой стены тонко передают мерцание лунного света.

Многолетняя работа А. Каневского над воплощением гоголевских образов прослежена в книге столь же подробно и внимательно, как история иллюстраций к Щедрину. Существование нескольких вариантов иллюстраций, неоднократная переработка их для новых изданий позволили Халаминскому наглядно показать самый метод работы художника, путь, по которому он шел. На этих страницах есть немало верных замечаний, тонких анализов. Нельзя сказать, что автор подошел к иллюстрациям некритически. Он хорошо показывает, какие из гоголевских образов оказались наиболее близкими таланту Каневского и получились наиболее яркими, какие получились слабее или выпали совсем. И все же то, что он рассматривает эту серию Каневского обособленно, вне исторической перспективы, вне связи с другими, современными ей явлениями искусства, то, что он не дает оценки все развивающимся в ней по мере ее переработки чертам станковизма, делает эти анализы менее убедительными.

Трудно согласиться с Ю. Халаминским, что цветные иллюстрации 1954 года наиболее близко подходят к стилю Гоголя. При всех своих достоинствах они лишены подлинно книжного характера, в них смягчается, растворяется в нежных переливах акварели острота гоголевского гротеска, замедляется, застревая в многочисленных подробностях, стремительное действие повестей. Сам характер детгизовского издания, для которого предназначались эти листы, разрушающий единство книги обособленными от текста цветными вкладками (а также сосуществованием в одной книге двух различных иллюстрационных серий А. Каневского и А. Бубнова), говорит о том, что Каневский здесь в меньшей степени, чем раньше, является художником книги. К сожалению, в своих анализах автор, видимо, исходит лишь из оригинала художника, рассматривая его как замкнутую в себе станковую вещь, как будто не предназначенную для жизни в книге, для воспроизведения полиграфическими средствами: «. . . Каневский решает весь рисунок в светлой серо-голубой гамме, оставляя незакрытыми краской значительные плоскости бумаги. Мастерски используя фактуру и цвет бумажной основы, он создает при ее помощи впечатление и хрупкого плетения ветвей, словно обрызганных цветами, и ярко освещенных месяцем деревьев, и белых стен, и полотняных одежд» (стр. 100—101).

Это восхищение акварельным мастерством Каневского было бы вполне оправдано, если бы речь шла о листе, предназначенном для выставки. Но в каком виде доходит до читателя иллюстрация, построенная на «использовании фактуры и цвета бумажной основы» и на переливах серо-голубых тонов, показывают цветные вклейки, никак не украшающие неплохо в остальном напечатанную книгу Ю. Халаминского.

Есть в книге и другие места, вызывающие желание поспорить с автором. Можно сомневаться, например, в том, что некоторая приглаженность детских иллюстраций, выполненных Каневским в

50-х годах, является достоинством по сравнению со «взъерошенными» и «колючими» рисунками прежних лет (стр. 82). Не удалась, как мне кажется, и попытка автора сформулировать (стр. 112) свое общее представление о творческой индивидуальности Каневского и его месте среди других мастеров советской графики. Эта формулировка оказалась слишком общей и расплывчатой. Но ускользнувшая здесь индивидуальность художника достаточно полно раскрывается на других страницах, в конкретном анализе его лучших произведений. Раскрывается, несмотря на спорность некоторых утверждений, на досадный отказ автора от пересмотра явно устаревших традиционных взглядов на развитие советской графики.

Созданию этого живого и привлекательного образа художника помогает удачный в основном выбор иллюстраций и общая культура издания книги, строго и спокойно оформленной И. Фоминой.

Ю. ГЕРЧУК

ХОРОШАЯ И НУЖНАЯ КНИГА

Даже самый неискушенный читатель теперь знает, что книга — это результат огромной работы большого коллектива, в результате которой творчество писателя находит свое зримое воплощение благодаря усилиям издательских и типографских работников. Но главное звено в этой сложной цепи — художник-иллюстратор и оформитель, чьи творческие замыслы являются основой художественного решения книги.

Советские художники давно добились больших успехов в иллюстрировании и оформлении художественной литературы, об этом свидетельствует и интерес читателей к их работам и высокая репутация советской книги за рубежом. И среди имен выдающихся мастеров советского книжного искусства — одно из первых — имя Андрея Дмитриевича Гончарова.

Творческие искания и напряженная работа Гончарова были давно высоко отмечены не только читателями книг, в которых он выступал как художник, не только зрителями спектаклей, в оформлении которых он принимал участие, но и критикой. И это понятно, ибо многие его работы являются подлинными шедеврами книжного искусства. Но только совсем недавно вышла первая монография о Гончарове — книга М. З. Холодовской, посвященная творчеству этого выдающегося мастера[1].

Книга Холодовской увидела свет в 1961 году и сразу же сделалась почти библиографической редкостью. Это свидетельство не только большого и широкого интереса к творчеству Гончарова, но и очевидного успеха автора монографии.

Перед Холодовской стояла очень сложная и очень ответственная задача — создать в рамках относительно небольшого по объему труда творческий портрет многогранного в своем даровании художника, проследить развитие его творчества, объяснить его сложные искания, выделить то главное, благодаря чему Гончаров выдвинулся в ряды передовых деятелей советского искусства.

Концепция творчества Гончарова, защищаемая М. З. Холодовской, в какой-то степени и полемична. Всей логикой своего анализа исследователь оспаривает «появившееся в печати и нередко повторяющееся утверждение о двойственном характере творчества Гончарова, о большом разрыве между его живописью и графикой . . .» М. З. Холодовская исходит из той несомненно верной посылки, что «очень цельный по своей натуре человек, Гончаров сохраняет эту цельность и в своем творчестве. Его работы графика, живописца-станковиста, монументалиста и театрального художника в большинстве своем находятся в непрерывном взаимодействии. Но несомненно, что становление Гончарова-ксилографа представляется наиболее ясным. Эта линия его творчества развивалась последовательно и закономерно и не вызывала тех споров, какие вызывает его живопись. Кроме того, гравюры художника доступны для сравнения и изучения, так как многие из них вошли в музейные собрания или же сохранились хотя бы в книгах. Для театральных постановок Гончаров делает чаще не эскизы декораций, а макеты, которые, как правило, не сохраняются. Постановка отзвучала, и судить о ней почти невозможно: даже в рецензии на спектакль о художнике в лучшем случае появляется лишь несколько слов. Монументальные росписи, как это ни странно, тоже уничтожаются очень легко. Свои работы маслом и акварелью Гончаров обычно очень щедро раздаривает. Таким образом, многие моменты в его творческой биографии сейчас остаются для нас закрытыми. Но, следя за развитием блестящего художника книги, непрерывно чувствуешь, что путь его особенно интересен

[1] М. З. Холодовская. Андрей Гончаров. М., «Советский художник», 1961.



и значителен именно потому, что перед нами человек широких творческих устремлений».

Таким образом, исходя из цельности творческой практики художника и не нарушая хронологического принципа рассмотрения материала, Холодовская стремится раскрыть все многообразие и разносторонность таланта Гончарова. Наряду с творчеством Гончарова-иллюстратора в книге рассматривается и деятельность Гончарова как театрального художника, живописца-станковиста, монументалиста и т.д. Не все в этом анализе равноценно. Некоторые страницы в монографии М. З. Холодовской, посвященные этим вопросам, недостаточно глубоки, некоторые выводы недостаточно доказательны. Но если согласиться с основной концепцией исследователя, то станет понятным композиционный принцип анализа, при котором творчество Гончарова-ксилографа как бы иллюстрируется его прочими творческими устремлениями. Хотя исходная установка Холодовской не может вызвать сомнения, хотелось бы видеть в ее книге более тщательный и более детальный разбор деятельности Гончарова, скажем, как театрального художника или живописца. Ссылка автора на то, что многие моменты творческой биографии художника «сейчас остаются для нас закрытыми», не очень убедительна и вряд ли может служить оправданием для беглых упоминаний о тех или иных работах выдающегося художника.

Центральное место в монографии Холодовской занимает анализ творчества Гончарова как ксилографа. Автор очень интересно обрисовывает эволюцию художника, не забывая о неудачах, о сложных исканиях и о бесспорных успехах. Большое место в своей книге М. З. Холодовская уделяет тому благотворному влиянию, которое оказал на молодого художника его учитель В. А. Фаворский.

Автор приводит очень ценное признание самого Гончарова о той роли, которую сыграл Фаворский в истории советского искусства: «С первых шагов своей педагогической и художественной деятельности, сначала в стенах вуза, а затем и за его пределами, В. А. Фаворский формулировал и пропагандировал те художественные идеи и взгляды, которые легли в основание эстетики оформления советской книги и окончательно сформулировались в сороковых годах нашего столетия. Теперь уже выкристаллизовался взгляд на книгу как на целостный организм, состоящий из полиграфических и изобразительных элементов, тесно и неразрывно друг с другом связанных и друг друга обусловливающих. Борьба против украшательства, за идейную сущность литературного произведения, за выразительность и экономичность и рациональное использование материала, которая продолжается и по сей день, истоками своими уходит в двадцатые годы, когда В. А. Фаворский много и плодотворно занимался этими вопросами». Именно продолжателем этих традиций Фаворского, продолжателем вдумчивым и творческим выступил Гончаров.

Определяя новаторство Гончарова, то новое, что принес он в советскую ксилографию, Холодовская верно намечает пути становления его искусства, которое складывалось в начале 20-х годов, когда молодой ученик Фаворского выступил с одной из первых своих работ — фронтисписом к поэме Блока «Двенадцать». Отметив то важное значение, которое имела эта работа в творческой эволюции художника, Холодовская не дает, однако, подробного анализа ее. Ведь явно недостаточно указать на то, что какие-то моменты не удались художнику; важно было бы наметить те характерные черты дарования Гончарова, которые бесспорно заметны даже в этой его ранней работе. Понимая, что одной из отличительных особенностей творческой манеры художника является раскрытие пластическими средствами идейной и художественной сущности произведения, Холодовская часто уходит от конкретного сравнительного анализа литературного материала и средств его выражения художником. Молодой Гончаров, конечно, не смог выразить всей глубины блоковской

поэмы, видимо, в его гравюре сказалась и незрелость литературоведческой мысли тех лет, которая не смогла еще раскрыть всю сложность проблематики этого замечательного произведения, но задачей исследователя было объяснить достоинства и недостатки этого фронтисписа, не ограничиваясь простым указанием на «следование композиционным традициям древнерусского искусства».

Прослеживая сложную эволюцию творчества Гончарова, М. З. Холодовская выделяет наиболее значительные работы художника. Так, в разделе, посвященном довоенной его деятельности, исследователь останавливается на иллюстрациях к драматической поэме Сергея Есенина «Пугачев», на гравюрах к исторической повести Степана Злобина «Салават Юлаев» и повести Гершензона «Две жизни Госсека», на циклах к повестям Вс. Иванова и к роману Смоллета «Приключения Перигрина Пикля», на цветных ксилографиях к Гомеру и к «Давиду Сасунскому» и т.д. Привлекая обширный фактический материал, Холодовская не всегда равноценно анализирует его; так, скажем, наряду с очень интересным разбором иллюстраций к повестям Вс. Иванова автор слишком бегло останавливается на другой значительной работе — цветных гравюрах к армянскому эпосу «Давид Сасунский». Иногда в анализе чувствуется известная упрощенность. Так, например, говоря об иллюстрациях к поэме Есенина «Пугачев», автор указывает на то, что художник решал их «в соответствии с лирической трактовкой темы поэтом. Многое в этой работе еще незрело, однако, поражает, насколько Гончаров сумел приблизить язык гравюры к имажинистской, повышенной образности стихов Есенина». Здесь, пожалуй, следовало бы более подробно остановиться на идейном своеобразии поэмы, о той трактовке образа Пугачева, которая характерна для поэта, трактовке необычной, но не свободной от односторонности. Вообще думается, что в подобной книге, где речь идет по преимуществу об иллюстрациях к сложным произведениям классической литературы, литературоведческому анализу следовало бы уделить несколько больше места — это обогащает и искусствоведческий анализ, делает его более конкретным и содержательным. Как раз сама М. З. Холодовская успешно прибегает к этому, когда разбирает послевоенное творчество Гончарова.

Анализы иллюстраций к трагедиям Шекспира, к новеллам Мериме, к «Фаусту» Гёте едва ли не самые интересные и удачные места в книге М. З. Холодовской. Автор очень тонко и чутко разбирает эти замечательные работы, раскрывая их выдающиеся художественные качества.

Прослеживая становление Гончарова-иллюстратора, М. З. Холодовская приходит к очень точно сформулированному и верному выводу: «Это умение по-новому прочесть и показать в современном аспекте литературное произведение, сохраняя в полной мере особенности языка и стиля автора и характер изображаемой эпохи, является одной из основных и ценнейших черт в творчестве Гончарова-иллюстратора, что сближает его с другими мастерами советской реалистической иллюстрации, идущими к той же цели часто иными путями».

Имя художника А. Д. Гончарова широко известно и в нашей стране и за границей. И приятно, что первая монография о нем — серьезная и талантливая книга, которую с интересом и вниманием прочтут не только специалисты, но и самые широкие круги советских читателей. Монография М. З. Холодовской обрадовала всех, кто любит искусство, кто любит книгу, кто знает и любит прекрасного художника Андрея Дмитриевича Гончарова.

Ю. РОЗЕНБЛЮМ



В. М. Конашевич. Автопортрет

В. М. КОНАШЕВИЧ

(1888—1963)

27 февраля 1963 года в Ленинграде скончался Владимир Михайлович Конашевич.

Крупнейший художник книги, В. М. Конашевич был большим другом нашего альманаха. Он всегда охотно делился своим богатейшим опытом в книжном искусстве, активно сотрудничал в нашем издании. Художник предоставил нам свой интереснейший доклад «Обложка детской книги» (опубликован во втором выпуске «Искусства книги»), высказывал немало добрых советов по содержанию и оформлению сборников.

Со многими графическими работами В. Конашевича наш читатель уже знаком по предыдущим выпускам альманаха.

Ниже мы помещаем статью В. Горяева «Мир художника» (ранее напечатана в журнале «Творчество», 1962, № 8), посвященную последней выставке В. М. Конашевича.

Выставка Владимира Михайловича Конашевича, недавно показанная в Москве, дала нам возможность не только заглянуть в творческую жизнь мастера, но и увидеть необычайно цельного человека. Именно эта черта его характера позволила художнику делать сейчас более мудрые, конечно, но такие же свежие по восприятию вещи, как и в молодости. Внутренний мир Конашевича, мир его чувств остался таким же, и мы с удивлением и радостью смотрим листы за подписью «1961 год», ощущаем неувядающую жизнерадостность его творчества, ту же свежесть цвета и контура, как и в работах, сделанных в более ранние годы, в конце 20-х — начале 30-х годов.

Конашевич не принадлежит к тем художникам, о которых принято говорить, что круг их интересов очень широк. Половина выставки — замечательные и широко известные иллюстрации к книгам для детей. Другая часть выставки — натюрморты, пейзажи, написанные очень любовно. Но мир его образов интересен, хотя и постоянен. Интересен он не по многообразию впечатлений, а по умению сложно видеть и чувствовать. В этом мире есть и камерность, и большая широта, и тайные взаимоотношения, и та загадка, которую нужно разгадать, которую задает нам всякий большой художник, когда мы неизбежно подпадаем под обаяние сделанного им. В натюрмортах Конашевича мы иной раз не можем определить, какой именно это цветок или какая это веточка. Они не совсем узнаваемы, это особый цветок, цветок Конашевича. Оказывается, из этого мира, созданного художником, легко полететь в заокеанские страны. Они географически не точные, но правдивые, как сказки Пушкина. Это сказочный мир, там особая правда, мудрость, красота.

Когда-то старые мастера говорили, что, если хочешь нарисовать гору хорошо, возьми камень и нарисуй его внимательно. Конашевич делает какие-то подобные вещи. Многие его сказочные пейзажи нарисованы так, словно художник растянулся на зеленой лужайке, закопался носом в густую траву и смотрел, смотрел, пока не забыл, какой он сам большой и какая трава маленькая . . . И тогда свершилось чудо! Оказывается, там невероятные джунгли, более густые, чем джунгли Цейлона. Травинки превратились в лес, маленькая мушка — в чудовище. Ощущение необыкновенное, и дышится как-то восторженно. Конашевич нашел такую точку зрения, при которой с одного места видишь очень далеко вокруг. Это типично для него и делает его рисунки столь очаровательными, поэтичными, радостными.

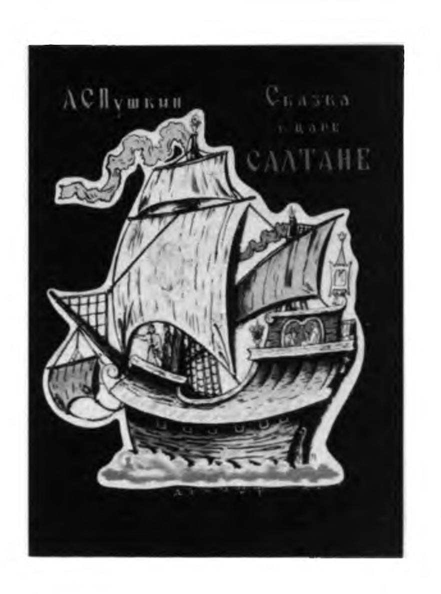
Владимир Михайлович — замечательный поэт-художник, и, может быть, именно его удивительная способность необычного ви́дения мира сделала его таким превосходным иллюстратором-сказочником. Он умеет находить необходимую меру сочетания декоративности с подробнейшим рассказом о событии и героях. Хотя лист у него обычно заполнен множеством персонажей, нам не приходится отыскивать в его рисунках героя. Хорошо отработанный типаж, подчеркнутость силуэта, умение точно найденной деталью охарактеризовать главное — и мы уже следим за развитием занимательного путешествия в сказочный мир.

Я однажды имел несчастье взяться за иллюстрации к той же книге Чуковского, что и



В. М. Конашевич. Обложка. Детгиз, 1963

ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ В. М. КОНАШЕВИЧА



В. М. Конашевич. Обложка. Детгиз, 1962



В. М. Конашевич. Обложка. Детгиз, 1963

Конашевич. И потерпел фиаско. Мир, в который так свободно проникает Конашевич, оказался для меня закрытым.

О Конашевиче-иллюстраторе уже много говорилось и писалось. Мне хотелось бы в этой краткой заметке остановиться на двух его последних работах.

Английские народные песенки в переводе С. Маршака, пожалуй, не могли бы найти лучшего интерпретатора, чем Конашевич. Первое впечатление здоровья, оптимизма и грубоватости персонажей заслоняется сразу же другим чувством — удивительным их обаянием. Все вместе необычайно точно передает дух времени, легко и естественно переносит читателя в мир, который одним поэтическим текстом было бы трудно исчерпать. Художник расширяет наше представление о прочитанном. И то, что рисунки (даже толщина давления пера) органически связаны с начертанием шрифта, а белые пятна внутри рисунка — с листом бумаги, где расположен шрифт, делает их очень современными по своему звучанию.

Много раз иллюстрировались сказки Пушкина, и, казалось бы, трудно найти новое их решение. Но Конашевич нашел его. Текст Пушкина в показанных им на сей раз листах к «Сказке о царе Салтане» и «Золотому петушку» помещен как бы на скрижальной поверхности. Рисунки при кажущейся легкости исполнения производят впечатление физической весомости — они материальны. Отказавшись от иллюзорного пространства, Конашевич построил таинственный остров с городом, необычайное нагромождение парусов, сложное орнаментальное переплетение деревьев... Все это создает атмосферу сказки и в то же время нисколько не мешает жизненности изображения. Сатирическая заостренность изобразительного рассказа помогла художнику глубже подчеркнуть значительность, серьезность, мудрость сказок, а не только очаровательную легкость пушкинского стиха, к чему обычно стремились все иллюстраторы до Конашевича.

Сказки Пушкина — последняя по времени создания работа художника, еще не оконченная им. Она датирована 1962 годом. И опять, так же как и ранее, Конашевич радует удивительной молодостью и оптимизмом мироощущения. А сохранить эту молодость, пронести ее сквозь годы удается далеко не всем. Это особый дар, достающийся на долю только очень талантливым и щедрым душою.

В. ГОРЯЕВ

НИКИТА ФАВОРСКИЙ

Никита Владимирович Фаворский, сын В.А.Фаворского, родился в 1915 году. Систематическое художественное образование он получил в Московском полиграфическом институте (1934—1938), чему предшествовали занятия во многих изостудиях Москвы: при Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, в различных клубах и домах культуры; в то же время значительное влияние на формирование творческой индивидуальности художника оказывали произведения народных мастеров: современных ему загорских резчиков по дереву, древнерусских живописцев и зодчих.

Активно проявлять себя как иллюстратор Н. В. Фаворский стал с самых первых встреч с книгой. В семейном архиве Фаворских сохранились иллюстрации четырехлетнего Никиты к «Сказке о царе Салтане» Пушкина, сказке «О Козе-Дерезе»; есть рисунки восьмилетнего мальчика к рассказам собственного сочинения и иллюстрации к псалму Давида «О сотворении мира». Все они выполнены простым карандашом и акварелью.

Позднее, лет в десять—тринадцать, увлекшись скульптурой, он вырезал из дерева сложную пространственную композицию на сюжет басни Демьяна Бедного. В 1929 году четырнадцатилетний Никита оформил и проиллюстрировал гравюрами на дереве книгу рассказов, написанных детьми («Сами писали». М., 1929). Среди его детских гравюр привлекает внимание и иллюстрация 1931 года к одной из сказок братьев Гримм. Сознательностью постановки вполне определенных художественных проблем его книжные опыты первой половины 30-х годов: форзац к «Илиаде» (ксилография, два цвета, 1933), иллюстрация к «Колобку» (цветная линогравюра, 1934), иллюстрации к «Разгрому» А. Фадеева (ксилография, 1934), «Слову о полку Игореве» (карандаш, 1936) и «Тарасу Бульбе» Гоголя (ксилография, 1937), — естественно, предваряют его известные работы последних лет.

Случилось так, что среди работ взрослого Никиты Фаворского три ксилографические серии — иллюстрации к «Капитанской дочке» Пушкина (1938), армянскому эпосу «Давид Сасунский» (1938) и калмыцкому эпосу «Джангар» (1940) — были изданы лишь после смерти художника, а иллюстрации к «Сказкам» Б. Шергина (ксилография, 1939) не изданы до сих пор. Однако, даже будучи рассмотрены вне прямой связи с макетом книги, гравюры, очевидно, складываются в стройную конструкцию единого книжного организма. Несомненно, что и в этом сказалась разносторонняя творческая одаренность художника: скульптор, живописец, монументалист, рисовальщик, он мечтал стать архитектором. То, что он не успел осуществить в архитектурном синтезе, оказалось достигнутым в книге — области искусства, по основным архитектоническим принципам близкой к архитектуре.

Лучшие иллюстративные серии Н. В. Фаворкого исполнены в ксилографии. В ней соединились все склонности, знания, весь эмоциональный опыт художника.

Ксилографии двенадцати-тринадцатилетнего Никиты — это небольшие гравюры на обрезках отцовских досок, достаточно плоскостные, с декоративным использованием всей поверхности доски. Динамика его детских рисунков сдерживается в гравюре сопротивлением материала и незначительной глубиной пространства реального рельефа. Если мы и встречаемся здесь с движением, то движением по поверхности или параллельно плоскости доски. Очевидно, первоначально юный художник воспринимал гравюру именно как реальную неглубокую скульптуру, отпечаток которой на бумаге беднее изобразительным эффектом, чем сама печатная форма.

Но одновременно с первыми опытами в гравюре шла работа Никиты в круглой скульптуре. И скульптурная форма очень рано оказалась им понята как пластическое начало, как движение в пространстве.

Ксилография по своему результату (отпечаток на плоской поверхности) и способу изготовления печатной формы (пространственное моделирование материала) лежит на скрещении дорог рисунка и скульптуры. Никита Фаворский увидел в гравюре на дереве возможность своеобразного синтеза этих

искусств: от скульптуры он взял ее пластическую содержательность, от рисунка — емкость воплощения временнóго и пространственного начал.

Прослеживая в иллюстрациях литературное действие и состояние, Н. В. Фаворский с удивительным тактом пользуется приемом разрежения и сгущения временнóго начала. Иллюстрация к V главе «Капитанской дочки» (Маша у постели больного Гринева) формально может быть отнесена к очень краткому моменту повествования. Но художник видит смысл этой иллюстрации в передаче не моментального действия, а длительного состояния, стилистически отвечающего целой главе повести и вместе с тем говорящего как бы о постоянстве и глубине характера Марии Ивановны. Намеренно поэтому замедляет он действие, скульптурно уплотняет форму, заботясь не о воплощении единичного явления, а обо всем стиле пушкинской повести.

Много работал Н. В. Фаворский над иллюстрированием народного эпоса — армянского и калмыцкого. Здесь больше, чем когда бы то ни было, он столкнулся с проблемой стиля. Чем отдаленнее эпоха, чем экзотичнее обстановка, тем бóльшая опасность впасть в стилизаторство. А в данном случае оба эти обстоятельства были налицо. Однако, как и в подходе к Пушкину, не внешняя атрибутивность была для художника носителем стилистического начала.

В одной из иллюстраций к «Давиду Сасунскому» (Давид закладывает храм) Н. В. Фаворский строит композицию, не нарушая законов оптической перспективы, но только очень высоко, как в средневековом искусстве, поднимает горизонт и дает как бы легкое напоминание об обратной перспективе. И уже этим пространственным приемом характеризуется широкий эпический стиль поэмы.

Мастер лирической и эпической темы, Н. В. Фаворский превосходно чувствовал комическое начало. Остро сатиричны его иллюстрации к «Сказкам» Шергина. И в них, как и в творчестве великих мировых сатириков, гротеск уживается с большой монументальностью.

Н. В. Фаворский погиб на фронте, когда ему было 26 лет, возраст, с которого многие только начинают быть художниками, — а он им был всю жизнь.

Н. РОЗАНОВА

* * *

— А я опоздал, — радостно возвещал он, входя в класс в середине урока. Лицо его сияло добродушием, как будто он принес какую-то очень хорошую весть. А все и в самом деле радовались: Никита пришел!

Никита Фаворский никуда и никогда не торопился.

Казалось, у него впереди вечность. И сам он казался задуманным на долголетие.

Но в детских его рисунках кони всегда стремительно мчатся, солдаты бегут, отстреливаясь на ходу, и, сраженные пулей, падают навзничь.

За двадцатишестилетнюю жизнь свою он успел испробовать себя и в карандаше, и в акварели, и в масле, в цветных карандашах, скульптуре, монументальной живописи и гравюре на дереве.

Он был медлителен и спокоен, как богатырь, и, как богатырь, тревожен. Казалось, он ходит по свету, ищет, с кем бы еще померяться силой? Ищет новый, неподатливый материал.

И он нашел, наконец, эту силу, которая его одолела — грубую силу войны.

С безумной расточительностью, в какую-то долю секунды она разрушила творение веков: убила художника.

Никита Фаворский родился десятого мая 1915 года в семье художников. Вернее сказать, в роду художников, в племени художников. Отец Никиты, Владимир Андреевич Фаворский, — один из крупных художников нашего столетия. Мать, Мария Владимировна Фаворская, тоже была художником, и художником с сильным, своеобразным и поэтическим дарованием. Деды, прадеды, бабушки, дяди и тетки Никиты были так или иначе причастны к искусству.

Искусство было в крови. Оно было в воздухе, которым дышал Никита с самого рождения.

Мудрено было бы ему не сделаться художником!

Рассказывают, будто в детстве, лет двенадцати, Никита пробовал было взбунтоваться:

— Что вы все говорите: «Когда ты будешь художником, когда ты будешь художником . . .» А может, я и совсем художником не буду. Буду инженером или ученым . . .

И говорят, будто мать на это печально возразила:

— Ну что ты, Никитушка, ведь ты же ничего другого не можешь. Вот и по арифметике у тебя как плохо . . . Ты только и можешь, что рисовать. Нет, Никитушка, быть тебе художником.

Никакого кастового чванства здесь не было. Скорее — смирение обреченности. Никита был обречен искусству еще до рождения. Было бы чудом, если б он не сделался художником. Но, может быть, еще большее чудо то, что он не задохнулся в этом густом, перенасыщенном воздухе искусства и сделался не просто потомственным профессионалом, а с первых шагов заявил себя как крупное художественное явление.

Самый облик его был необычен. В его лице был особый величавый строй, давний, восходящий к временам, когда складывались наши былины. И в этом спокойном, простоватом лице перегороженная плотиной переносицы струилась узкая сверкающая полоска глаз. Взгляд их поражал устойчивостью внимания. Они вбирали, впитывали в себя мир, без устали и без пресыщения.

Голоса не помню. Никита мало говорил. Петь любил, и песни его были высокие, звенящие. Но больше всего на свете он любил рисовать. О таких, как он, говорят: «Родился с карандашом в руке». Оно почти так и было.

Рисовать он начал прежде, чем выучился говорить. Ему и двух лет не было, когда Мария Владимировна Фаворская записала у себя в дневнике: «Страсть к карандашам — целый день не выпускает карандаша. И спать ложится с карандашом». Он часами разглядывал картинки в книжках. «Недавно, — читаем в том же материнском дневнике, — Никита горько плакал, потому что нарисованный мальчик держит хлеб в руке, а ему не дает».

Изображение было для него реальностью, а всякая поверхность служила плоскостью для изображения. Он рисовал на бумаге, на стенах, на снегу, на земле и ночью в темноте, на подушке.

Рисовать для него было всегда первейшей обязанностью, долгом, насущнейшей потребностью и высшим наслаждением.

Надо было видеть, как он рисует картоны для монументальных росписей! Здесь он был в своей стихии: подходил, отходил, щурился, наклонял голову, пел. А от прикосновения карандаша к бумаге возникал волшебный мир, свободный, просторный и строгий. С величайшей легкостью обращался Никита с предметом в пространстве — поворачивал фигуры, менял им позы, усаживал, ставил на ноги, клал наземь — словно они были послушные актеры, а он — режиссер.

Когда он рисовал, он пел, и рисовал он, как поют, — легко и много, не уставая.

Впрочем, я помню до дыр протертый лист ватмана, на котором рисовал Никита.

Легко — не значит без усилий.

Я помню, как на третьем курсе он целый час простоял перед белым листом бумаги. Посреди мастерской, на возвышении, — натурщик, все рисуют, а Никита только смотрит. «Не пойму, как он стоит», — ответил он подошедшему преподавателю.

Легко — не значит бездумно.

В семье его прозвали «тяжкодумом».

Спросят его, например: «Не спишь, Никита?», — а он подумает, да только тогда и ответит: «Не сплю».

Словно где-то в глубине у себя справлялся: спит он или нет. Как бы не соврать.

Он и взрослый был таков в разговоре. На самые простые вопросы отвечал не сразу. Казалось, слову собеседника приходилось проделывать долгий путь, прежде чем проникнуть до самых глубин сознания и вызвать там ответное эхо. Зато и фальшивых звуков никто из него не извлекал. Каждое его слово было просто и весомо, как вещь.

Его медлительность подчас выводила домашних из себя. Утром разбудят его: «Иди, мойся!» Он еле одевается, смотрит морозные узоры на окнах: «Успею». А уже без пяти девять, а дорога в школу дальняя. — «Ничего».

Когда учительница пеняла ему за опоздание, он отвечал с неотразимой логикой: «Должен же кто-то прийти последним!»

Этот принцип — быть именно тем, кто «должен прийти последним», — Никита свято выдерживал и в студенческие годы и всегда опаздывал, хотя жил в самом дворе «Изоинститута».

Я помню его на собрании. Называют имена тех, кто особенно злостно опаздывает. Никита сидит с краешка, строгает деревянную палку, голова — лбом вперед, сопит, сам весь красный. Потом называют студентов, представивших лучшие работы. Никита строгает, сопит, красный, как рак.

Он всегда опаздывал и всегда успевал больше всех.

Медлительность его была мнимая. Он просто не делал лишних движений. Ему некогда было обращать внимание на время. Слишком был занят.

На самом же деле Никита, я думаю, владел секретом обращения со временем, как никто. Он



Н. Фаворский. Йллюстрация. «Сами писали». М., 1931





Н. Фаворский. Иллюстрации Б. В. Шергин. «Сказки». М., 1939

был хозяином его, а не рабом. Он никогда не жалел времени, точно у него его было больше, чем у всех. Как всякий целеустремленный человек, он, вероятно, имел свой план на каждый день и, судя по результатам, его выполнял. Но он никогда не боялся сбиться, смеялся над тем, что он называл «рабочим аскетизмом», и казалось, нет на свете человека свободнее его.

Все ему интересно! Первокурсники оформляют зал перед праздником. «Можно, я с вами?» И Никита берет ножницы, вырезает аппликации. Вон в пустой мастерской после занятий редколлегия склонилась над очередным номером стенгазеты. Никита не может удержаться, присоединяется к ним и с чувством принимается рисовать карикатуру на товарищей и преподавателей.

Одно время на старших курсах ввели такой странный для художественного вуза предмет, как «теория народного хозяйства». Никита проходил по коридору, когда старшекурсники зубрили.

— Что вы учите? — спросил он.

— Да так, скукота, — ответили ему.

А Никита подсел к ним на подоконник и принялся читать учебник.

— Почему скукота? Очень даже интересно!

Что за жадность такая была у человека ко всему, что делается на свете! «Для него еще нет прозы жизни», — записала о трехлетнем Никите Мария Владимировна. Для него никогда ее и не было, «прозы жизни». Казалось, вдохновение, это «расположение души к живейшему принятию впечатлений», сопутствовало ему всегда и во всем. И сама медленность его была медленностью реющего в небе самолета, забравшегося так высоко, что с земли кажется — да полно, не стоит ли он на месте?

А посмотреть — чудной он был и очень «земной»: сонный какой-то. Говорят, управдом однажды даже посетовал:

— Надо же! У такого почтенного профессора, а сын вроде Иванушки-дурачка.

Если взять истинное, высокое значение этого любимого героя русской сказки, простодушного, умного и удачливого, то замечание управдома можно считать довольно метким.

Хотя Никита и родился в Москве и хотя годы, которые мы привыкли называть «сознательными», он провел в Москве, он так и не стал москвичом, столичным жителем. Он был скорее деревенский человек, чем городской, и это сказывалось, быть может, больше всего в характере его юмора. Городской человек острит, деревенский больше усмехается. Не игра слов, а добродушная усмешка и тонкая ирония, основанная на глубоком, почти инстинктивном понимании характеров, отличала Никиту во всех проявлениях его юмора — от детских заразительно-смешных карикатур и до редкого, меткого словца, которое нет-нет да вырвется у него.

Детство Никиты протекало в тихом и старинном Загорске, тогда почти деревне. Некоторое время Никита с семьей проживал в самой лавре. Изумительные памятники архитектуры окружали его. Живопись Рублева и Даниила Черного украшала древние храмы. Загорск славился своими потомственными кустарями-игрушечниками.

Эта традиция тоже восходит к старине и глубоко народна. Никита с детства выучился вырезать из дерева, и его деревянные фигурки обладают основными свойствами народного искусства: добродушным юмором и меткостью наблюдения.

С загорской жизнью, бытом и культурой Никита был связан теснейшим образом, и связь эта никогда не нарушалась.

Есть в Загорске дома, где и сейчас можно, перевернувши стул, увидеть на обратной стороне сиденья мелом нарисованную корову, лошадь или кошку. Теперь по этим стульям карабкаются дети тех детей, которых больше чем двадцать лет назад Никита забавлял этими рисунками.

Незадолго до войны Никита вернулся в Загорск, где он прожил несколько месяцев. Он сделал там гравюры к каталогу «Архитектура Загорска», много рисовал лавру и окрестности. Был у него замысел, который он так и не успел осуществить: написать эпизод из исторической осады лавры поляками.

Загорск он и на войне вспоминает: «Ты каждый день видишь Загорск, по дороге к вокзалу видишь лавру, потом леса по сторонам дороги», — пишет он с тоской и завистью загорской приятельнице. Загорск для Никиты — не эпизод из детства, а органическая часть его жизни. И друзья загорские были не «друзьями детства», которых подчас вспоминаешь с теплой улыбкой и снова на годы укладываешь в нафталин. Они продолжали играть роль в его жизни и в «московском периоде» ее; разлучаясь, он переписывался с ними; когда мог, приезжал, и — зимой ли, летом ли — отправлялся с ними гулять в свой любимый лес.

Лес для Никиты был второй дом. Своих московских друзей он тоже любил принимать в этом доме, где он был заботливым и щедрым хозяином. Сушил всем носки у костра, каждому приготовлял роскошную постель из еловых лап. В лесу он преображался. Он в городе выглядел



Н. Фаворский. Иллюстрации. А. С. Пушкин «Капитанская дочка». М., 1938



неуклюжим, немного увальнем. А здесь — необыкновенно ладный! И топорик при нем свой, особый, по руке. Когда я впервые увидела его в лесу в стеганом ватнике, на самодельных лыжах, румяного и крепкошеего, я поняла: это и есть Никита!

Летом своим негородским обонянием он по запаху находил белые грибы. Первым делом, войдя в лес, становился на четвереньки и начинал жевать трилистники кислицы. А уходя из лесу, любил оставлять след своего пребывания — то голову лешего вырубит на пне, то из коряги над прудом русалку вырежет. Чтобы лес знал, чтобы случайный прохожий видел: здесь были люди, здесь прошел художник.

Оставить след!

Мы часто путаем тщеславие и честолюбие. Тщеславия, то есть заботы о впечатлении, какое он производит, у Никиты почти не было. Не было и обычного, даже извинительного в молодом художнике, старания выработать свой «почерк» в искусстве. В самом деле, если мы посмотрим на рисунки Никиты с натуры — и студенческих лет и более поздние, — мы не увидим ничего, внешне характеризующего именно его работы. Это — просто хорошие рисунки, выполненные в духе школы Фаворского. Разве что еще больше суровости, больше простоты и точности. А между тем неприметная печать особой, одному ему свойственной вдумчивости лежит на каждом штрихе.

Но высокое честолюбие, желание оставить по себе след — непременная принадлежность художника. Было оно и у Никиты. Однажды он даже проговорился. Собрались у кого-то вечером, немного выпили и, как водится, стали «решать проблемы».

— У художника должна быть семья, — солидно провозгласил один из нас. Он уже две недели как был женат. Кто соглашался, кто спорил, кто острил. Никита сидел где-то в углу на сундучке, щурясь, смотрел на лампу сквозь пустую бутылку, которую держал в руках, и, казалось, не очень-то слушал. Разговор неприметно перешел на другие темы.

— Ну, а в истории останешься? — раздался вдруг его голос — медленный, почти равнодушный. — С семьей-то?

Вот, оказывается, о чем он думал!

В силу своего воспитания и мировоззрения он не мыслил себе любви без брака. Привлекали его только те девушки, у которых чувство пробивалось на поверхность так же туго и трудно, как у него самого. А уж мы ли не любили его — такого красивого, ни на кого не похожего! Круглый затылок, крепкая шея, крутой лоб, русый волнистый завиток над ним, глаза — то голубые, то серые, и рот румяный, четко обрисованный — словно простодушной и решительной детской рукой. А главное — это чувство силы и доброты, которое исходило от всей его нескладной и ладной фигуры.

Весь курс был влюблен в Никиту Фаворского. Одна девочка каждое утро приносила ему простоквашу, и ее стенания «Никита, ну поешь простокваши» мешали всем работать. Никите приходилось брать ее приношение, которое, впрочем, съедал кто-нибудь из его товарищей. Другая ездила к родителям Никиты и просила их «велеть Никите жениться» на ней. Остальные поклонницы были скромнее, только глядели на него во все глаза и слушали во все уши.

А он?

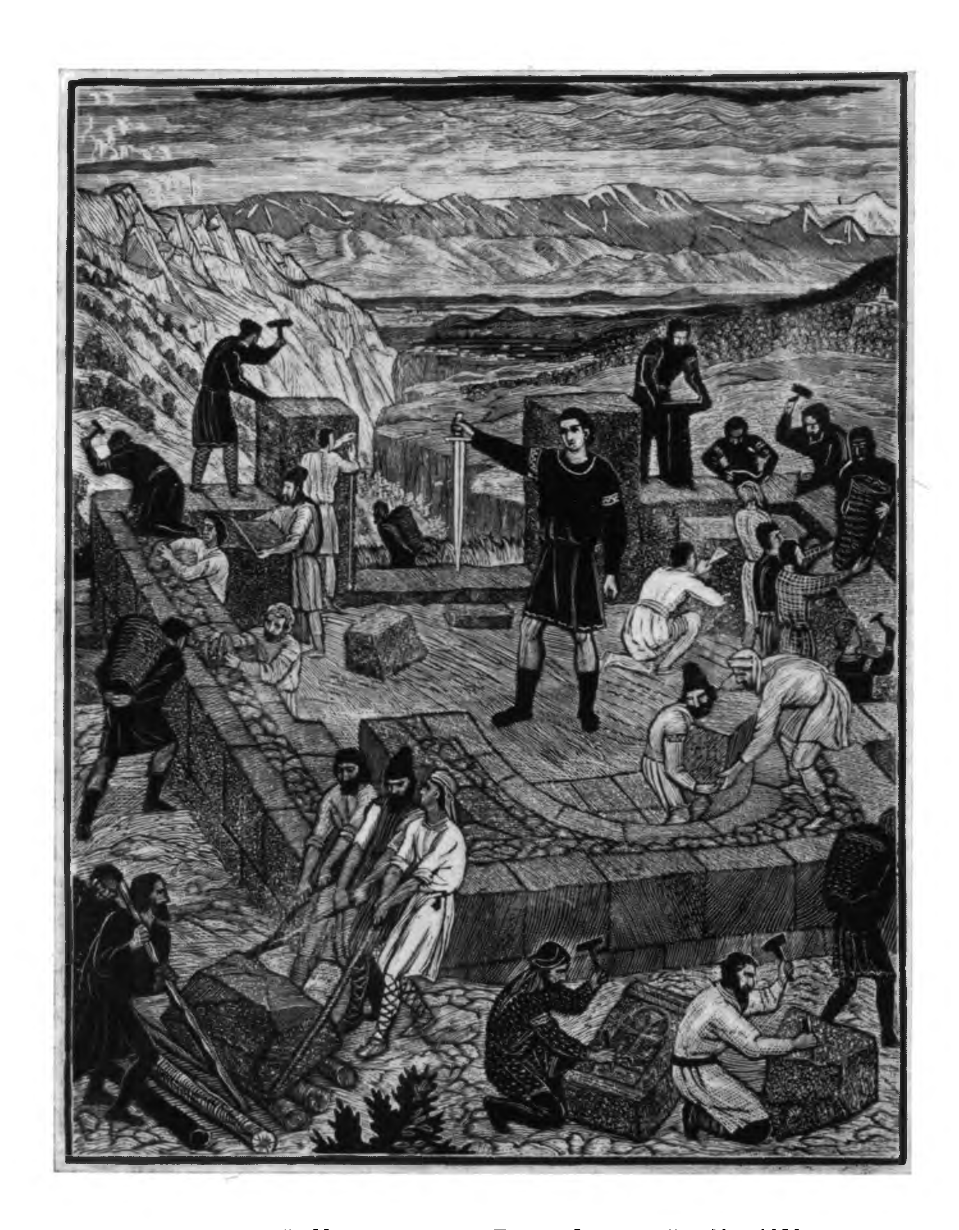
Вместо того чтобы сделаться всеобщим баловнем, фатом и пошляком, он умудрился быть несчастливым в любви.

Темой для своей дипломной работы Никита избрал «Капитанскую дочку». Сдержанная энергия пушкинской прозы была близка его собственной художественной организации, а Петр Андреевич Гринев, этот простоватый недоросль восемнадцатого столетия, глядящий на мир пронзительно умным взором Александра Сергеевича Пушкина, был чем-то сродни Никите.

Эта работа Никиты — одна из вершин его творчества. В те годы Институт изобразительных искусств возглавлял Игорь Эммануилович Грабарь. Он отнюдь не был поклонником школы Фаворского. Но когда он увидел гравюры Никиты к «Капитанской дочке», педагог в нем уступил художнику, и художник воскликнул: «Это не талант, это — явление!»

Лучшей, иначе говоря, наиболее эмоциональной из пятнадцати гравюр к повести является, на мой взгляд, гравюра, изображающая свидание раненого Гринева с Машей Мироновой. В ней с особенной силой сказалось свойство Никиты, дающее право называть его «явлением». Свойство это хорошо сформулировал один художник, обучавшийся в одно время с ним. Никита обладал, по словам этого художника, «внутренней тайной знания жизни, знания, которое выходит за пределы личного опыта». Поворот головы, наклон стана Машеньки, ее затылок, казалось, все это увидено глазами Гринева, глазами Пушкина и глазами современного нам молодого человека.

За три года, что после института были отпущены Никите, он успел очень много. В 1939 году он участвует в иллюстрировании армянского



Н. Фаворский. Иллюстрация. «Давид Сасунский». М., 1939

эпоса «Давид Сасунский». Здесь он выступил как равный с равными с нашими большими мастерами деревянной гравюры Гончаровым и Пиковым.

Как всякий серьезный художник, он проделал огромную предварительную работу, прежде чем приняться за сами иллюстрации. Он поехал в Армению изучать армянский тип и армянскую природу. Еще студентом Никита успел объездить свою страну, побывал и на Байкале, и на Дальнем Востоке, и в Горьком на автомобильном заводе. Из каждой поездки он привозил множество набросков, зарисовок и акварелей.

Поездка в Армению была особенно продуктивна. Его карандашные портреты убедительны и волнуют взволнованностью восприятия. Он очень остро почувствовал красоту армянского типа.

С особенной силой пробудилось в Никите чувство цвета в Армении, этой стране голубого и желтого.

В эти же годы Никита приобщился к монументальной живописи. Он выполнил заказ для санатория в Кисловодске — четыре панно — «Времена года». Принимал участие в росписи раздвижного занавеса в Театре Советской Армии — там ему принадлежит фигура «Чапаев на коне».

Глядя на то, как он работает, казалось, что это очень легко и просто. Казалось, всякий на его месте именно так бы и работал.

Но все дело было в том, что на его месте был именно он, Никита Фаворский. И, может быть, всякий на его месте был бы счастлив делать то, что делает он, и так, как делает он. Но Никите этого было мало. Сама легкость, с какой ему работалось, начала его смущать. «Уж очень у меня все гладко», — жаловался он.

Богатырская тревога росла. А навстречу ей двигалась Отечественная война.

Никита шагнул в войну, как в волну. И она его приняла, подхватила и понесла.

«Кто хочет хорошо работать, тому надлежит удаляться от забот и беспокойства, — пишет Вазари, — ибо таланту требуется размышление, уединение и покой».

Молодому художнику конца 30-х годов нашего столетия, чья жизнь мелькнула между двумя войнами, негде было искать уединения и покоя. Его тянет к людям, он должен быть с людьми, это его питательная среда. Но размышлять, то есть думать те единственные мысли, которые никто другой, ни коллектив, ни отдельные люди, за него думать не могут, художнику нашей эпохи необходимо так же, как это было необходимо современнику Вазари, художнику Ренессанса. И так же, как в те далекие времена, так же, как во все времена, художнику, для того чтобы высказаться во весь голос до конца, одного таланта бывает мало. Нужны защитные реакции, обеспечивающие ему «уединение и покой» среди бурной жизни, в которой он непременно принимает активное участие. Большой талант обычно рождается с этими защитными реакциями. Были они и у Никиты. Это его медлительность, рассеянность, невнимание к вещам, которые для иных составляют самую суть жизни; это — сдержанность внешних проявлений, распространявшаяся отчасти и на его искусство.

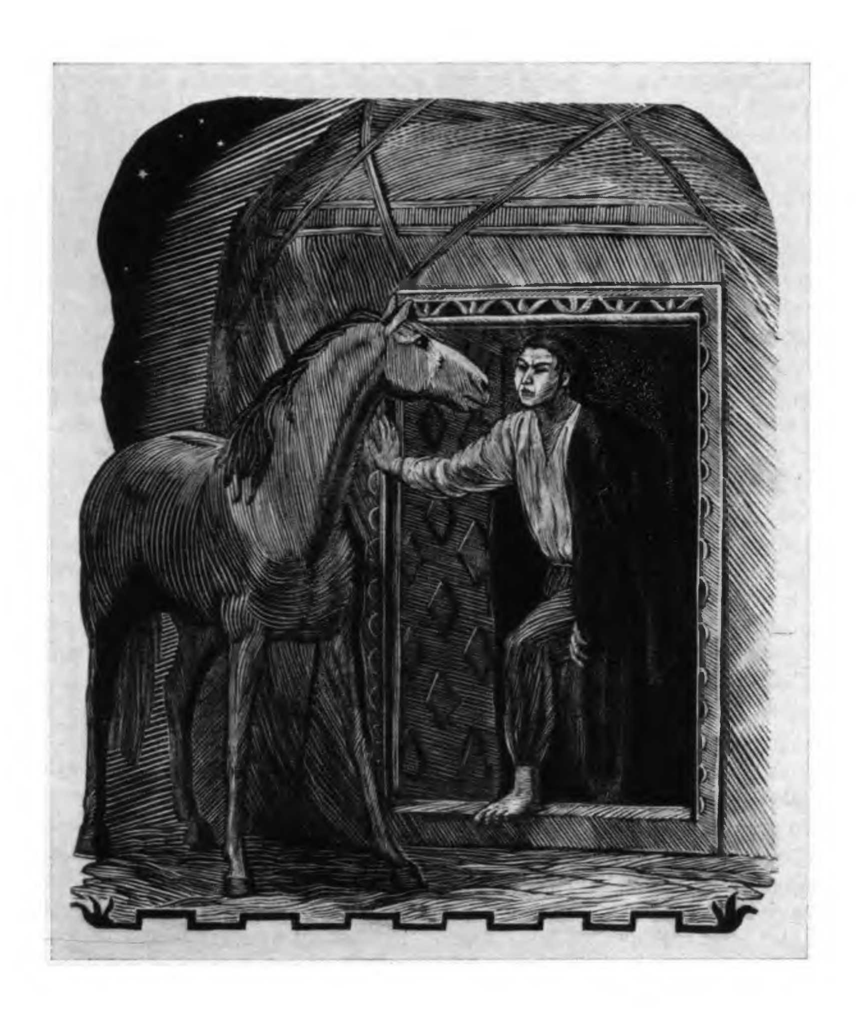
Никита — бомба замедленного действия, но взорвался он преждевременно, не так и не там. Он должен был взорваться в искусстве, а взорвался в жизни, на войне. Потому что художнику негде укрыться от войны.

Он родился в первую мировую войну, когда отец его был на фронте, добровольцем. Его младенческие годы пришлись на войну и революцию, детство его овеяно рассказами о войне и революции — ведь Владимир Андреевич Фаворский был также участником гражданской войны. Не удивительно поэтому, что в «Автобиографии», которую Никита написал в двенадцать лет, он рассказывает: «Рисовал я больше всего войну, а если рисовал не войну, то непременно на картине изображал солдат». И в гравюрах взрослого Никиты батальные сцены и воинский подвиг фигурируют чаще, чем какие бы то ни было другие темы.

Вместе с тем трудно представить себе более штатскую фигуру, чем Никита. Он был признан негодным к военной службе — у него был порок сердца, — обстоятельство, о котором никто не знал, кроме домашних. Он вступил в ополчение, пробыл на войне, должно быть, месяца два и погиб, как полагают, на Смоленщине от шальной пули. Точных сведений об обстоятельствах его гибели не имеется. Рассказывают, будто видели, как большой косматый человек с рыжей бородой высунулся из окопа, потянулся, зачерпнул рукавицей снег, поднес ее ко рту и упал навзничь. Те, кто бывал зимой в лесу с Никитой, узнают его в этом жесте — когда ему хотелось пить, он слизывал снег с рукавицы. Товарищи по окопу называли убитого «художником из Загорска».

Он ли это был или нет, но только примерно в эту же пору прекратились письма от Никиты.

Письма Никиты с фронта выражают его с замечательной силой. В них он встает таким, каким и был всю свою жизнь до конца: добрый, мужественный, по-пушкински сдержанный, потолстовски простой и сложный, художник с головы до ног, с неистребимым любопытством ребенка,



Н. Фаворский. Иллюстрация. Калмыцкий эпос «Джангар» (песнь У1). М., 1940

для которого так и не наступила «проза жизни».

«Что ты приобрел?» — спрашивает он в одном из своих писем домой младшего брата Ваню, которому впоследствии тоже суждено было погибнуть на войне. Вопрос Никиты относился к поездке Вани, тогда еще школьника, на рытье окопов под Москвой. Всякий новый жизненный опыт был в глазах Никиты приобретением.

Взглянем на его лицо в последний раз. Беглый перовой набросок, сделанный художницей Симонович-Ефимовой по памяти, дает нам эту возможность. Она описывает, как он прощался с ней перед тем, как идти в ополчение.

«Никита подошел ко мне, — пишет она, — около нашего садика, у входной двери в дом. Протянул весело руку. Я посмотрела на него и вдруг увидела поразительное лицо. Солнце, бледное к заходу, освещало с неожиданной стороны из-за северного угла дома верхнюю часть его лица, играло в глазах, тихих и светлых и таких веселых и ласковых, что я рот открыла от изумления. На губах у него веселая и добрая улыбка, точно он жалел всех, кто остается, кто не идет воевать. И юмор был в этой улыбке . . . Бесконечное счастье, бесконечное веселье было в этой улыбке вырвавшейся на свободу молодой жизни».

Сейчас Никите Фаворскому было бы пятьдесят лет. Могучий расцвет его дарования пришелся бы как раз на наши, 60-е годы. Какой же это был бы гигант, если с первых его шагов все почувствовали в нем человека необыкновенного! Его несходство с нами делало нас всех, таких, казалось бы, разных, похожими друг на друга. Как будто Никита — один человек, а все мы — другой. И быть может поэтому, именно потому, что он так сильно выделялся среди нас, мы, его ровесники и товарищи, видели в нем представителя своего поколения, и каждый из нас гордился в нем собой.

Т. ЛИТВИНОВА



ЙОЗЕФ ХЕГЕНБАРТ

Й. Хегенбарт родился 15 июня 1884 года в местечке Бемиш-Камнитц (Чехословакия).

Учился он в Дрезденской академии художеств и в Дрездене же, после кратковременного пребывания в Праге, жил до 1943 года. 1943—1945 годы художник прожил у себя на родине, после войны он снова вернулся в Дрезден, где в 1946 году был назначен профессором Академии художеств.

В 1954 году — лауреат Национальной премии, в 1955 году — член-корреспондент, в 1956 году — действительный член немецкой Академии художеств. Хегенбарт умер в Дрездене 27 июля 1962 года.

Йозеф Хегенбарт был одним из самых выдающихся, возможно, самым выдающимся графиком Германской Демократической Республики. Квалифицируя так творчество Хегенбарта, мы берем на себя известную ответственность, ибо, учитывая исключительно высокий уровень немецкой графики послевоенных десятилетий, мы тем самым отводим ему в этой области одно из первых мест во всем современном искусстве. Однако можно не сомневаться, что Хегенбарт выдержит и такое опасное испытание. Его действительно, без всякой натяжки можно назвать одним из крупнейших современных графиков, причем особенно — графиков-иллюстраторов. И если его признание еще не является полным, то это следует приписать исключительно тому обстоятельству, что и творчество его еще не в достаточной мере известно за пределами Германии. Его талант проявился рано — уже в начале 20-х годов, — но был смят и задержан в своем развитии периодом нацистского господства. Кроме того, бóльшая часть созданного художником в 20-е и 30-е годы погибла во время войны.

Таким образом, почти все, что мы сегодня подразумеваем под творчеством Хегенбарта, — это работы последних пятнадцати — двадцати лет.

Обратясь к немецкой графике 20-х годов в поисках мастера, с творчеством которого можно было бы сблизить ранние работы Хегенбарта, мы должны будем выделить два имени, назвать двух известных художников, оказавших — при всем различии эмоционального строя их творчества — заметное влияние на молодого графика. Первый — Макс Слефогт, плодовитый и разнообразный иллюстратор-импрессионист: живой, легкий, иногда даже легковесный, чаще остроумный, чем драматичный, но изобретательный и не лишенный изящества. Однако, если мягкая игра светотени и динамичность композиций ранних иллюстраций Хегенбарта выдают несомненную близость к Слефогту (о том же говорит и сама линия в его рисунках: тонкая, волнистая, текучая, иногда несколько неопределенная, смазывающая форму, но всегда подчеркивающая движение), то их повышенная экспрессивность, напряженная, тревожная нотка, звучащая в них, заставляет скорее вспомнить другого художника: Альфреда Кубина, автора фантастических циклов — причудливых, мрачных и цинично-насмешливых одновременно.

Помимо всего прочего, оба художника обладали качествами, которые, несомненно, импонировали Хегенбарту: богатой фантазией и неиссякаемой производительностью. Хегенбарт, как Слефогт и Кубин, мыслит по преимуществу циклами. Отдельный его рисунок с натуры, заставляющий думать о поразительной наблюдательности художника, сделанный с громадным мастерством, направленным на максимальное выявление пластических свойств объекта, не является исчерпывающим выражением его художественной идеи. Таковым всегда будет только серия рисунков, изображающих улицу, зверинец или цирк. В этом проявляется характерное именно для немецкого художника стремление раскрыть идею в ее видоизменениях, другими словами, проиллюстрировать ее в ее развитии. Иллюстрирование, таким образом, органически близко Хегенбарту, и именно оно определяет его творчество в целом, хотя помимо Хегенбарта-иллюстратора существует великолепный Хегенбарт-рисовальщик и интереснейший Хегенбарт-живописец.

Его поздние произведения, сохраняя определенную стилевую преемственность, заметно отличаются от ранних графических работ. Творчество позднего Хегенбарта поражает в первую очередь небывалой мощью (качеством, нелегко дававшимся Слефогту и редко проявлявшимся у нервозного и



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. Э. Т. А. Гофман «Кот Мурр». 1941



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. Э. Т. А. Гофман «Враг». 1956

несколько рыхлого Кубина). Оно драматично, напряженно и экспрессивно. В нем усиливаются черты гротеска, стремление к смелой, хотя всегда в конечном счете оправданной деформации, к острым, впечатляющим ракурсам. Если ранние иллюстрации почти все были выполнены в технике офорта и это сообщало формам легкость, подвижность и известную аморфность, то теперь художник работает, как правило, в рисунке тушью, причем пользуется и простым, тонким и камышовым пером — отчего линия приобретает бóльшую силу и определенность — и кистью, часто сочетая кисть и перо или применяя все три инструмента в одном рисунке.

В работах 20-х годов, носящих следы влияния импрессионизма, линия очерчивала фигуры и предметы, а свет падал на них извне, теперь же Хегенбарт почти отказывается от светотеневой моделировки форм. Линейное и живописное начала сливаются в его рисунках. Пятно и линия обладают собственной светосилой, их интенсивность — только смысловая, не зависящая от физической освещенности. Это чисто графический прием, он во многом противоположен прежнему — живописному — и доведен Хегенбартом до удивительной выразительности. Хегенбарт строит свои композиции, основываясь на соотношениях «несущих» и «несомых» элементов в рисунке. Линия, послушная малейшему нажиму пера, фиксирует тончайшие оттенки эмоций художника. Единственно при помощи интенсивности линии Хегенбарт передает пространство и направленность движения так, что они кажутся физически ощутимыми.

Послевоенный Хегенбарт замечателен не только силой своего таланта, но и необычайной продуктивностью. Книги с десятками его иллюстраций выходят одна за другой, нередко он создает циклы по 100—150 рисунков, а к таким произведениям, как «Дон-Кихот», или «Пентамерон», или «Мертвые души», или диккенсовский «Домби и сын» — в среднем по триста. Однако это не та легкая плодовитость, которая у Слефогта часто кажется досадной болтливостью. Именно эта громадная производительность, помноженная на мощь таланта, и определяет масштабность творчества Хегенбарта и его исключительное место в современной графике.

Если мы проследим взаимоотношения иллюстраций и текста на протяжении последних трех столетий, то увидим, что в XX веке иллюстрация обрела неведомую ей прежде свободу. В XVIII веке изображение покорно следовало за текстом, картинки в книге были лишены собствен-

ной логики развития и даже в тех случаях, когда они создавались рукой мастера, были не более чем аккомпанементом. В XIX веке, однако, иллюстрация завоевывает известную автономию. Она как бы получает самостоятельную партию; по-прежнему подчиняясь динамике повествования, она обретает собственные акценты. Но только в XX веке иллюстрация становится в книге равноправной областью искусства. Теперь она образует во взаимодействии с текстом нечто вроде фуги и порой — например, в иллюстративных работах Пикассо и Матисса — стремится к максимальной независимости.

Хегенбарт не придерживается подобной крайности: он иллюстратор в более тесном, узком, традиционном смысле слова. Больше иллюстратор, чем художник книги[1]. Образный строй его творчества в сильнейшей степени обусловлен литературным текстом, но этот текст в иллюстрациях претерпевает своего рода трансформацию. То, что раньше было Сервантесом, Шекспиром или Диккенсом, становится Хегенбартом и Хегенбартом прежде всего. Он выражает самого себя, нимало, на первый взгляд, не заботясь о «подлаживании» под тон данного романа, драмы или новеллы, о стилистическом слиянии с иллюстрируемым произведением.

Может ли это служить похвалой иллюстратору?

Вправе ли художник преподносить читателю свою последовательно субъективную интерпретацию литературного произведения?

Но вопрос, поставленный в такой форме, грешит излишней прямотой и абстрактностью, ибо при этом не учитывается момент выбора художником произведения, которое он собирается иллюстрировать. Ведь каждый художник (разумеется, в том случае, когда речь идет о художнике, а не о поденщике) будет стремиться иллюстрировать лишь те вещи, которые, что называется, родственны ему по духу, чем-то близки — в общем или в частностях — и к которым вследствие этого он чувствует особую склонность. Самим выбором художник заявляет о намерении акцентировать в творчестве данного автора черты, которые представляются ему главными. И уже тем самым он до известной степени отвечает на требование соответствия текста и иллюстраций.



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. Э. Т. А. Гофман «Девица Скюдери». 1957



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. Х. Рейтер «Шельмуфский». 1963

---

[1] Именно этим объясняется то, что иллюстрации к Шекспиру изданы Хегенбартом без текста, отдельным альбомом — традиция, чрезвычайно распространенная в немецкой графике XIX—XX вв.



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. В. Шекспир «Ричард III». 1957

Литературу, проиллюстрированную Хегенбартом, несмотря на ее кажущуюся пестроту, можно разбить на несколько более или менее определенных, соприкасающихся между собой групп и тем самым наметить линии, по которым шел выбор художника. Прежде всего это величественные, «общечеловеческие» эпопеи, привлекающие мастера своей грандиозностью: Ветхий завет, Шекспир, гётевский «Фауст». (Интересно отметить, что первыми иллюстрациями Хегенбарта, сделанными им еще в 20-х годах, были рисунки и офорты к Гомеру, эпосу о Гильгамеше и первым двум книгам Моисея.) Во-вторых, это те произведения немецкой литературы, в которых черты народности, народного мировосприятия проявляются особенно ярко. Для них характерен грубоватый, иногда жестокий юмор, смесь здравого смысла и выдумки. К ним относятся «Симплициссимус» Гриммельсхаузена и «Шельмуфский» Рейтера, гётевский «Рейнеке-Лис» и гриммовские сказки. И, наконец, книги тех авторов, у которых силен элемент фантастики и гротеска — качеств, особо ценимых Хегенбартом. Их много: здесь и молодой Бальзак, и Свифт, и Гоголь. Но первое место среди них занимает Гофман.

Как иллюстрировать Гофмана? Очевидно, каждый художник по-своему отвечает на такой вопрос. Можно, например, так, как это сделал талантливый Г. Госсман в рисунках к «Берлинским новеллам»: тонко стилизуя иллюстрации в духе берлинского бидермейера (вводя в них даже некоторые реминисценции увядающего рококо) и вышивая по этому фону изысканные узоры причудливой гофмановской фантастики.

У Хегенбарта Гофман предстает перед нами преображенным могучей индивидуальностью художника: это тот Гофман, которого мы не всегда замечаем и часто недооцениваем: Гофман романтических страстей, динамических и напряженных контрастов, мастер язвительного и зловещего гротеска.

Правомерно ли это? Безусловно, да, поскольку это открывает нам новый аспект Гофмана. Конечно, сейчас же может встать вопрос, правдив ли и важен данный аспект, но здесь Хегенбарт силой своего таланта убеждает нас в этом. Следует сказать, что талант Хегенбарта одерживает победы и тогда, когда «душевное сродство» его с автором не ощущается так определенно, как в случае с Гофманом. Пример — Диккенс. «Домби и сын» более далекая художнику вещь, чем «Крошка Цахес», — это очевидно. И в то же время никто, наверное, кроме Хегенбарта, не смог бы так подать образ Каркера, показав злодея сверху, с точки



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. В. Шекспир «Ричард III». 1957

зрения попугая, раскачивающегося в кольце под потолком. Экзотическая птица несколько раз фигурирует в романе как некий символ дома Каркера. Хегенбарт же по-своему обыгрывает эту деталь, делая ее основным элементом композиции.

Тем не менее и факт соответствия дарования иллюстратора выбранному произведению, и талантливость художника, заставляющая нас по-новому взглянуть на давно знакомого автора, не снимают вопроса о гибкости этого таланта. Сказать о любом художнике, что в разных своих вещах он остается одним и тем же — значит сильно умалить размеры его дарования. Но так ли уж одинаков всегда Хегенбарт? Внимательнее присматриваясь к его иллюстрациям, мы заметим, что в разных циклах у него разный эмоциональный строй, что, переходя от автора к автору, больше того, «внутри» одного автора, от одного произведения к другому, Хегенбарт не остается одним и тем же. Правда, речь идет только об оттенках. Как тонко заметил один из немецких исследователей, музыка всегда будет хегенбартовской, но тональность определяется иллюстрируемым произведением.

Так, «внутри» хегенбартовского Гофмана мы можем ясно различить совершенно разные оттенки одной и той же художественной манеры. В однотомнике гофмановских повестей, помимо обычных у Хегенбарта иллюстраций пером, много таких, где на помощь перу приходит кисть; мягкая лирика пейзажей, фигуры, растворяющиеся в полумраке, таинственная и призрачная атмосфера заколдованного мира. Эти иллюстрации заставляют вспомнить о сравнительно давних (1941) рисунках к «Коту Мурру» с их удивительным сочетанием юмора и романтики. В иллюстрациях к «Врагу» и «Мастеру Мартину» романтическая сумрачность исчезает, уступая место вполне осязательной, даже грубоватой конкретности. Фигуры порой приобретают едва заметную угловатость, в них словно проступает сходство с деревянной готической скульптурой. Какие-то детали напоминают нам, что действие происходит в эпоху Реформации, в доброе старое время Дюрера и Петра Фишера. (Рассматривая иллюстрации Хегенбарта, часто задаешься вопросом: изучал ли он ту эпоху, которую собирался изобразить, как делает это большинство его коллег, то есть добросовестно штудируя книги по истории костюма, мебели и архитектуре, перелистывая альбомы старых гравюр?

Возможно, это так, но этнографические и антикварные подробности никогда не лезут у него на первый план, они не нужны Хегенбарту, он не



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. В. Гёте «Фауст». Ч. I. 1961



Й. Хегенбарт. Иллюстрация. В. Шекспир «Макбет». 1957

стилизатор и тем более не «архивариус» в искусстве. Зато уж если какая-нибудь деталь «работает» у него — она всегда оказывается на своем месте.)

Столь же ненавязчиво раскрывается век Людовика XIV в иллюстрациях к «Мадемуазель де Скюдери», решенных опять-таки в иной «тональности». Крупные — во весь лист — иллюстрации большой по формату книги. Напряженные, подчеркнутые интенсивной черной штриховкой сцены ночных убийств и параллельно — монументальные сдержанные композиции, как бы пронизанные чопорной величавостью изображаемой эпохи. Кто захочет убедиться, каким разным умеет быть Хегенбарт, оставаясь как будто одним и тем же, пусть сравнит эти композиции с рисунками к другой книге (тоже крупного формата) — к «Шельмуфскому» Рейтера, где страничные иллюстрации — редкость и где сам почерк иллюстратора получает что-то от характера героя, от его хвастливой разнузданности, не лишенной, впрочем, известного размаха.

Самый наглядный пример богатства оттенков в хегенбартовских иллюстрациях — это Шекспир. Здесь мы найдем предельную строгость и чистоту рисунка — в «античных» эпизодах, остроту и характерность — в жанровых сценах; рваные, тревожные пятна иллюстраций к трагедиям контрастируют со светлым и пестрым, хаотически причудливым миром поздней шекспировской фантастики.

Шекспировский цикл — один из самых впечатляющих в творчестве Хегенбарта. Здесь нет той опасности, которая подстерегает художника при иллюстрировании других авторов, — преувеличив экспрессию, «оторваться» от текста. Здесь его темперамент проявляет себя с полной свободой. Хотя именно здесь Хегенбарт обнаруживает известную ограниченность. Деля его шекспировские иллюстрации на рисунки к трагедиям и комедиям, приходится совершенно определенно отдать предпочтение первым. Дело здесь не только в том, что сам Хегенбарт воспринимает Шекспира именно как трагика (что подтверждает великолепный рисунок скорбно-трагической шекспировской маски на суперобложке книги), — дело в специфике дарования художника. В комедийных иллюстрациях хороши отдельные типы и сцены жанрового плана, но необходимая в данном случае легкость, может быть, даже изящество (которые составляли существенную черту обаяния Слефогта) не является свойством таланта Хегенбарта. И это особенно заметно, когда дело касается таких «романтических» пьес, как «Буря» или «Сон в летнюю ночь»: мир сильфид и эльфов явно не для него.

Зато в иллюстрациях к трагедиям талант художника развертывается в полную силу. В рисунках воссоздана тревожная атмосфера жестокой и кровавой эпохи. Нас охватывает гнетущий сумрак, разрываемый неверным светом чадящих факелов, сумрак, наполненный звоном оружия, лязгом засовов, гулким топотом шагов. Мы словно ощущаем запах сырости, когда художник ведет нас по мрачным залам, коридорам и лестницам замков. Но он выводит зрителя также и на людные улицы, на площади, запруженные клокочущей толпой. Его «сценическая площадка» не совпадает с рамками реальной сцены. «Иллюстратор относится к пьесе по-иному, нежели режиссер, — замечает Хегенбарт, — ибо у него другие возможности. Это и составляет особую привлекательность для меня. Режиссер привязан к сцене, иллюстратор при помощи своей фантазии живет в неограниченном пространстве». Хегенбарт иллюстрирует не только прямое действие, но и те события, о которых герои рассказывают, то есть то, что не поддается воплощению на сцене, а может быть только экранизировано.

И действительно, если искать аналогию к иллюстрациям Хегенбарта, то это будет не театр, а именно кино. Глаз художника, как киноаппарат, то охватывает широкую панораму, то стремительно «наезжает» на деталь: зловещая гримаса, судорожный жест руки. Быстрая смена кадров, планы резко противостоят друг другу, фигуры то вырастают, заполняя собой всю страницу, то уменьшаются до размеров точки, впечатление усиливается острыми, часто неожиданными ракурсами. Хегенбарт не следует за текстом по пятам. Он строит собственный сценарий, убыстряя или замедляя действие, когда находит это нужным. Так, знаменитой сцене Глостера и Анны у гроба Генриха VI посвящено целых три рисунка. Вначале это основательно построенная массовая сцена: неподвижная, сомкнутая траурная группа стоящих над гробом, почти незаметная, сжавшаяся в комок, плачущая женщина на коленях. Затем акцент переносится на главных героев, а сопровождающие лица как будто «тают» на заднем плане; изображение гроба с телом короля тоже становится все более схематичным, все бледнее, все незаметнее, по мере того как безутешная вдова склоняется на льстивые речи убийцы . . .

В работах Хегенбарта последних лет заметно настойчивое стремление к максимальному лаконизму рисунка. «Чем проще — тем яснее, чем яснее — тем убедительнее в своем воздействии на чувства

зрителя», — справедливо заключает художник. В результате подобных поисков Хегенбарт приходит к тому, что во вступительной статье к каталогу его посмертной выставки определено как «стенография действительности». Он выявляет костяк рисунка, дает своего рода его графическую формулу. Он акцентирует в рисунке основную линию — доминанту, которая существует более или менее независимо, как некое абстрактное самодовлеющее пятно. В такой манере им выполнены рисунки к «Симплициссимусу» и «Фаусту». В некоторых иллюстрациях этот прием применен более удачно, в иных он чересчур навязчив, в целом же он, как правило, привносит в иллюстрацию известный схематизм. Правда, может быть, здесь просто сказывается усталость тяжело больного художника. Иллюстрации к «Фаусту» — вообще одна из наиболее спорных работ мастера: смело проведенная им трактовка главного героя как современного человека интересна, но не всегда убедительна. Однако выносить окончательный приговор в данном случае рано, ибо не вышла еще вторая часть великой трагедии Гёте, где Хегенбарту неминуемо придется вступить в состязание с капитальнейшим «Фаустом» Слефогта.[1]

«Фауст» — не единственная и не последняя работа Хегенбарта, выходящая после его смерти.

Наследие художника огромно, и, очевидно, должен появиться еще целый ряд книг с его иллюстрациями. Родник его творчества продолжает бить для живущих. На примере Хегенбарта особо убедительным, можно сказать, назидательным образом проявляет себя старая истина: «Мастер умер — его искусство живет».

Мастер умер в Дрездене летом 1962 года. Это был старый, долго и мучительно болевший человек, со вконец расшатанной нервной системой. Между тем в Германии и за ее пределами продолжали и продолжают выходить новые книги с «новыми» его рисунками. Появление каждого впервые публикуемого цикла иллюстраций Хегенбарта — событие для людей книги, ибо если среди них есть более и менее удачные, то все-таки все они — явления искусства, потому что все они — работы большого художника.

Весьма возможно, что многие поклонники таланта Хегенбарта даже не знают о смерти мастера. Он жив для них в своих работах.

Б. ЗЕРНОВ

□ ———

[1] Вторая часть «Фауста» вышла, когда эта статья была уже сдана в набор. В целом она удачнее первой, ибо здесь отвлеченный, философский характер гётевской трагедии в большей степени созвучен трактовке иллюстратора.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

Бельчиков И. Ф. Основы полиграфического производства и принципы оформления книги. Методические указания для групп заочного повышения квалификации директоров издательств. М., 1962. 43 стр. (М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР. Моск. полиграф. ин-т). 300 экз.

Вартанов А. Н. Образы литературы в графике и кино. М., Изд-во АН СССР, 1961. 312 стр. (АН СССР, Институт истории искусств). 2500 экз.

Виноградова Е. К. Современная советская графика. М., «Знание», 1961 (вып. дан. 1962). 40 стр. с илл. 11 500 экз.

Горощенко Г. Т. Некоторые вопросы портрета в станковой живописи и в оформлении книги. Лекция. М., 1961. 13 стр. (М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР. Моск. полиграф. ин-т). 300 экз.

Горощенко Г. Т. Иллюстрация. Плакат. (Лекции для студентов III, IV, V курсов фак. худож. оформл. печ. продукции). М., 1961. 47 стр.; 8 л. илл. 1. Иллюстрация книжная . . . 3. Книга — оформление). 500 экз.

Демосфенова Г. Л. Как иллюстрируется книга. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 64 стр. с илл.; 1 л. илл. 60 500 экз.

Добкин С. Ф. Основы издательского дела и книгопечатания. М., «Советская Россия», 1961. — Рец: Вайнонен Н. — Камешки в пирожке. — «Советская культура», 1961, 20 сентября.

Епифанов Г. Д. Методика иллюстрирования классических литературных произведений. Конспект лекций. М., 1961. 22 стр. с илл. (М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР. Моск. полиграф. ин-т). 500 экз.

Искусство книги. 1956—1957. Вып. 2. (Сост. и ред. Ю. А. Молок, В. Н. Ляхов). М., «Искусство», 1961. Ю. Соболев. Смотр советской книжной графики. — М. Климова. Иллюстрации к произведениям советских писателей. — А. Каменский. В поисках нового. — Н. Шантыко. О некоторых тенденциях в современной книжной графике. — В. Фаворский. О графике, как об основе книжного искусства. — В. Конашевич. Обложка детской книги. — Е. Кибрик. Просто и хорошо. (С. Образцов. «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон» (1956). — Б. Денисов. О гравюре в книге. — Ю. Халаминский. Иллюстрации Д. Шмаринова. — Ю. Молок. Путь одной детской книги. (С. Я. Маршак. «Пожар», илл. В. М. Конашевича и Б. М. Кустодиева). — Ю. Соболев. Лучшие книги ГДР. — А. Чегодаев. С. В. Герасимов. — А. Чегодаев. А. М. Каневский. — Ю. Халаминский. А. В. Кокорин. — Б. Сурис. Н. Ф. Лапшин. — П. Корнилов. В. П. Белкин. — В. Герценберг. А. И. Кравченко. — М. Иоффе. Л. Г. Бродаты. — Г. Стернин. Е. А. Кибрик. — М. Герман. Л. С. Хижинский. — Е. Мурина. А. Д. Гончаров. — В. Костин. В. Н. Горяев. — В. Петров. В. И. Курдов. — В. Фаворский. Б. В. Грозевский. — В. Ляхов. Я. Д. Егоров. — Ел. Тагер. Г. М. Рифтин. — Б. Бернштейн. Гюнтер Рейндорф. — А. Чегодаев. М. И. Пиков. — Е. Левитин. В. А. Фаворский. — В. Ляхов. Е. М. Рачев. — А. Земцова. С. Б. Юдовин. — Н. Харджиев. А. М. Родченко. — А. Чегодаев. А. А. Дейнека. — Г. Виноградов. Выставка французской книги. — Е. Левитин. Пабло Пикассо. — М. Климова. Ганс Эрни. — И. Голомшток. Р. Кент. Из истории книги. — Э. Смирнова. Древнейший памятник русского книжного искусства. — Ф. Тагиров. «Остромирово Евангелие» и создание нового шрифта. — Е. Некрасова. Из истории английской книжной графики (Уильям Блейк). — Рец: В. Ляхов. Основы оформления советской книги. — В. Лазурский. Прекрасная книга о прекрасном искусстве. — С. Телингатер. Книга об Олдржихе Менхарте. — Некрологи: М. Бойко. С. М. Мочалов. — Т. Гурьева. М. В. Добужинский. — А. Сидоров. И. Ф. Рерберг. — Библиография. — Указатель имен. — Список иллюстраций. 292 стр. с илл. 5000 экз. — Рец: «Искусство книги». Вып. 2. — «Искусство», 1962, № 5, стр. 3 (обл.). — Рец: Е. Терехов. Сложное и нужное искусство. — «В мире книг», 1962, № 9, стр. 3 (обл.). — Рец: Э. Кузнецов. Альманах «Искусство книги». — «Творчество», 1962, № 11, стр. 21.

Искусство книги. 1952—1960. Вып. 3 (сост. и ред. Ю. А. Молок, В. Н. Ляхов, М. С. Кикоть). М., «Искусство», 1962. В. Попов. О конкурсах на лучшие книги. — А. Чегодаев. Художник и книга. — В. Ляхов. Иллюстрация, книга, литература. — А. Каменский. Современный взгляд и тема современности. —

□ ———

В библиографию включены книги и статьи по вопросам книжной графики и оформления книги (на русском языке) за 1961—1962 гг.

М. Герман. Выставка ленинградской книжной графики. — К. Глонти. Книжная графика в Грузии. — Л. Генс. Книжная графика Эстонии. — Г. Виноградов. Павильон «Советская книга». — Н. Пискарев. Роль и значение художника в создании шрифта. — Л. Лисицкий. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга. — А. Матисс. Как я делал свои книги. — В. Костин. Новые работы Н. В. Кузьмина. — Ю. Халаминский. Иллюстрации Е. Сидоркина. — Б. Сурис. «Заколдованный портной»: Шолом-Алейхем и Каплан. — Е. Левитин. Гравюры В. Фаворского к «Маленьким трагедиям» Пушкина. — В. Улоза. Детские книги А. Макунайте. — М. Герман. Книги с гравюрами Е. Бургункера. — В. Быкова. Об оформлении научно-технических изданий. — Ю. Молок. Конашевич — художник книги. — А. Чегодаев. Родионов — иллюстратор. — Ел. Тагер. Книжная графика Бруни. — Н. Розанова. Купреянов и книжная графика. — Р. Дрампян. Мастер армянской графики (А. Коджоян).— М. Эткинд. Мастер графического рассказа (Б. М. Кустодиев). — Е. Мурина. Художница-сказочинца (Т. А. Маврина). — Международная выставка в Лейпциге. — Д. Шмаринов. Некоторые итоги выставки. — Награды советским мастерам книги. — Евг. Коган. Конкурс на оформление лучшего стихотворения. — Гюнтер Гесс. Вернер Клемке и новая немецкая книжная графика. — Октавио Ф. де Араужо. Новый «Дон-Кихот» (илл. К. Алонсо). — В. Лазурский. Книга и школа проф. Ф. Музыки. — С. Клепиков. Оформление сочинений В. И. Ленина. — В. Петров. Из истории детской иллюстрированной книги 1920-х годов. — Г. Стернин, Е. Немировский. Проблемы оформления книги в сборниках «Книга». — А. Сидоров. Книги по истории графики народов СССР. — Э. Кузнецов. О портрете художника — (Э. Ганкина. А. Ф. Пахомов. М., «Советский художник», 1958). — Е. Левитин. Три альбома по графике — (В. А. Фаворский. Избранные произведения. Пред. Т. Гурьевой. М., «Советский художник», 1959; А. Д. Гончаров. Вступит. ст. А. А. Сидорова. М., «Искусство», 1960; — Некрологи: Э. Кузнецов. Г. Е. Лебедев. — Т. К. Семенова. П. Ротов. — А. Н. Бенуа. — К. Кравченко. Д. А. Дубинский. — В. Ляхов. В. В. Пахомов. — Библиография. — Указатель имен. — Список иллюстраций. 460 стр. с илл. 10 000 экз.

Калитина Н. Н. Графика как вид искусства. «Искусство и зритель». Вып. 1. 1961, стр. 47—81.

Караванский Н. Я. Орнамент и оформление советской книги. Труды Ниинолиграфмаша. Вып. 13. 1961, стр. 65—73.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 4. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1961. — [О. А. Камкин. Об иллюстрациях в детской книге. — Э. Д. Кузнецов. Суперобложка и ее место в оформлении книги]. 341 стр. с илл. 3500 экз.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 5. М., Изд-во Всесоюзн. книжной палаты, 1961. — [Е. Б. Адамов. Л. Н. Толстой и первые иллюстраторы его произведений. — А. Гончаров и В. Ляхов. О путях к новому (некоторые вопросы оформления книги с примеч. ред.). — Е. Б. Адамов. Стилевое единство литературного произведения и иллюстраций]. 428 стр. 2900 экз.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 6. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1962. — Ю. И. Курышев. Оформление учебников для начальной школы. — А. Г. Шицгал. Рисунок шрифта и его применение в книге. — Е. Б. Аламов. Вторая выставка шрифта и орнамента (Москва). 408 стр. 3300 экз.

Пахомов В. В. Книжное искусство. Кн. 1. Замысел оформления. М., «Искусство», 1961. 424 стр. с илл. 10 000 экз.

Пахомов В. В. Книжное искусство. Кн. 2. Иллюстрации. (Послесловие Б. Дехтерева). М., «Искусство», 1962. 432 стр. с илл.; 3 л. илл. 10 000 экз.

Словарь монограмм советских художников-графиков. (Вступит. ст. С. А. Клепикова). М., 1962. 66 стр. с илл. (Гос. ордена Ленина б-ка СССР им. В. И. Ленина. Отдел редких книг). 375 экз.

Шантыко Н. И. Творчество советских иллюстраторов. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 76 стр. с илл.; 2 л. илл. 52 100 экз.

Шантыко Н. И. Книга, художник, время. (Советская книжная графика). М., «Искусство», 1962. 144 стр. с илл. 8000 экз. — Рец: К. Буров. Рассказ о художниках. — «В мире книг», 1963, № 3, стр. 3.

Шицгал А. Г., Алямовская Г. В. и Лебедева Р. А. Особенности внешнего оформления советских изданий 1958—1959 гг. Сб. науч. работ (ВНИИПП). Вып. 13. 1961, стр. 111—118, с табл.

АЛЬБОМЫ

Гаджиев П. А. Азербайджанская советская графика (1920—1940 гг.). Баку, Изд-во АН АзССР, 1962. 139 стр.; 36 л. илл. 750 экз.

Литовская графика 1960—1962. Вильнюс, Гослитиздат, 1962. [9] LXB стр. с илл. 3000 экз. Ред. и сост. Р. Гибавичус. — Текст парал. на литов. и рус. яз.

Попов П. Бессмертные черты. (О произведениях живописи, графики и скульптуры, посв. туркм. поэту Махтумкули). Ашхабад, 1961, кн. 3, стр. 85—91.

Художники-графики Узбекской, Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской ССР. Гравюра. Литография. Рисунок. Акварель. Авт.-сост. А. Д. Чегодаев. М., «Советский художник», 1962. 64 стр. илл. и текста. 3250 экз.

АВТОРЕФЕРАТЫ

Никифораки Н. А. Образы М. Горького в советской книжной иллюстрации. М., 1961. 19 стр. (Академия художеств СССР). 200 экз.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

Акшанов А. О юмористической графике. (Рисунки в шахматных изданиях). — «Шахматы в СССР», 1961, № 12, стр. 377—378.

Арон К. О новых книжках для маленьких. — «Дошкольное воспитание», 1962, № 5, стр. 109—115.

Боронецкий И. Рисунок в детской книге. (О работе изд-ва «Детский мир»). — «Советская книжная торговля», 1962, № 10, стр. 24—25.

Брискин В. и Телингатер С. Графики областных издательств. (О работе художников в изд-вах). — «Художник», 1961, № 3, стр. 13—15.

Быкова В. Об оформлении научно-технических изданий. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 228—234.

Вебер Т. Издательство и художник. — «Творчество», 1961, № 3, стр. 11.

Виноградова Н. Ф. «Зачем детям такие книги?» — «Дошкольное воспитание», 1962, № 5, стр. 125—126.

Выше уровень художественного оформления и полиграфического исполнения книг. (Передовая). — «Полиграфическое производство», 1961, № 6, стр. 1—2.

Ганкина Э. и Кантор А. Три принципа иллюстрирования. — «Творчество», 1961, № 2, стр. 18—19.

Генс Л. Книжная графика в Эстонии. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 102—113.

Герценберг В. Искание нового в современной графике. В сб. статей «Выставка «Советская Россия». Л., 1961 (сост. С. С. Валериус). 3000 экз.

Герценберг В. Спор о главном. (К вопросу о путях развития советской иллюстрации). — «Творчество», 1961, № 2, стр. 17—20.

Глинкин М. У графиков. (Моск. и Пенз. обл.). — «Художник», 1962, № 8, стр. 21—25.

Глонти К. Книжная графика в Грузии. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 90—101.

Гончаров А. Мастера одного цеха. (Об оформлении книги). — «Литературная газета», 1962, 24 марта.

Денисов Б. О гравюре в книге. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 90—93.

Елисеева Л. Н. Детский ли это мир? (О работе изд-ва «Детский мир»). — «Дошкольное воспитание», 1962, № 5, стр. 116—124.

Елисеева Л. Н. Больше книг интересных и разных. — «Дошкольное воспитание», 1961, № 1, стр. 101—107.

Здесь не может быть стандарта. (О путях развития советской книжной иллюстрации. Высказывания: Г. Бакланов; Б. Полевой; С. Михалков; Л. Никулин). — «Творчество», 1961, № 3, стр. 10—11.

Зыбина О. Перемены радуют, но . . . (О художественном оформлении учебной литературы). — «Учительская газета», 1962, 13 ноября.

Иваненко А. Все ли книги для малышей хороши? — «Дошкольное воспитание», 1962, № 10, стр. 108—110. (Рец. о ширмах и книгах издательств «Детский мир» и «Детгиз»).

Издательство «Молодая гвардия». — «Московский художник», 1961, № 18; Издательство «Советская Россия». — «Московский художник», 1961, № 18.

Издательство «Советский писатель». — «Московский художник», 1961, № 18.

Издательство «Советский художник». — «Московский художник», 1961, № 18.

Клепиков С. Оформление сочинений В. И. Ленина. 1917—1924. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 339—347.

Конашевич В. Обложка детской книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 79—88.

Конашевич В. Реплика на статью А. Гончарова. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 9—10.

Кузнецов Э. Книги минувшего года. (Иллюстрации и оформление). — «Художник», 1961, № 2, стр. 39—42.

Кузнецов Э. Книги минувшего года. (Иллюстрации и оформление). — «Дошкольное воспитание», 1961, № 2, стр. 97—103.

Кузнецов Э. Художник — детям. (Об оформлении книг для дошкольников в 1961 году). — «Дошкольное воспитание», 1962, № 1, стр. 119—124.

Кузьмин Н. Заметки об иллюстрации. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 10—11.

Курышев Ю. И. Политической книге — отличное художественное оформление и полиграфическое исполнение. — «Полиграфическое производство», 1962, № 7, стр. 27—29.

Левитин Е. Гравюра на дереве. — «Творчество», 1962, № 10, стр. 1—5.

Лобановский Б. Книжная графика на Украине. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 79—89.

Луговец В. А. О целесообразности некоторых приемов оформления. — «Полиграфическое производство», 1961, № 2, стр. 23—24.

Ляхов В. Основы оформления советской книги. — Рец. на книгу «Основы оформления советской книги» под ред. А. Сидорова. М., «Искусство», 1956. Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 235—238.

Ляхов В. Иллюстрация, книга, литература. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 43—57.

Ляхов В. Н. Равняясь на «Правду». — «Полиграфическое производство», 1962, № 5, стр. 53—57; 1 л. илл.

Матафонов В. Книжная графика для детей. — «Художник», 1962, № 11, стр. 42—45.

Минаев Е. «Периферийная» внешность. (К вопросу о качестве продукции полиграфич. промышленности). Письмо в редакцию. — «Советская культура», 1962, 17 ноября.

Навстречу Второму съезду художников (статьи): Г. Якутович. О грамотности, мастерстве и современном мышлении. — А. Гончаров. Суть дела. — К. Моркунас. А жизнь говорит свое. — И. Клычев. Натурализм еще мешает нам. — Е. Сидоркин. Об отжившем понятии «периферия». — «Творчество», 1962, № 11, стр. 8—10.

Натанова Р. Реальное и сказочное в книгах для детей. (О рисунках для детских книг). — «Дошкольное воспитание», 1962, № 6, стр. 108—113 с илл.

Одинцов Б. Книга могла быть лучше. — «Художник», 1961, № 12, стр. 27.

Остроушко Л. Время не потрачено напрасно. (О семинаре графиков Сибири и Дальнего Востока. Красноярск. Март 1962 г.). — «Художник», 1962, № 7, стр. 15—16.

Попов В. В. Об оформлении книг по изобразительному искусству, энциклопедии и словарям. (Рец. на книгу: Сидоров А. А. и Шицгал А. Г. Оформление современных зарубежных изданий. М., 1960). — «Полиграфическое производство», 1961, № 4, стр. 31—32.

Рыбаков И. Работы художников Казахстана. — «Творчество», 1961, № 3, стр. 3—6.

Серебряный И. Клякса с претензией. (К вопросу о книжных иллюстрациях). — «Ленинградская правда», 1961, 4 июня.

Серебряный И. Книжная графика — большое искусство современности. (Доклад на Всесоюзном совещании, посвященном состоянию и задачам современной советской иллюстрации). (Изложение). — «Советская культура», 1961, 1 апреля.

Серебряный И. За высокое качество книжной графики. — «Искусство», 1961, № 7, стр. 9—17.

Сидоров А. Как делается хорошая книга. — «Советская книжная торговля», 1962, № 3, стр. 40—41.

Соктоева И. На пути к зрелости. (О современной бурятской графике). — «Байкал», 1961, № 4, стр. 111—117.

Соболев Ю. Смотр советской книжной графики. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 7—24.

Спихнулин Н. И. Советскому читателю — отличную книгу. — «Полиграфическое производство», 1962, № 2, стр. 3—5.

Старосельский И. Графика в издательстве «Советская Россия». — «Художник», 1961, № 9, стр. 33—77.

Стернин Г., Немировский Е. Проблемы оформления книги в сборниках «Книга». — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1962, стр. 367—372.

Студенцов Ю. Читательские огорчения. (Заметки о полиграфич. оформлении книг). — «Звезда», 1962, № 1, стр. 174—175.

Телингатер С. Это искусство начинается с набора. (Об оформлении книги). — «Советская культура», 1962, 16 февраля.

Телингатер С. Б. Больше внимания ленинградским художникам книги. — «Полиграфическое производство», 1961, № 9, стр. 29—30.

Фаворский В. Две задачи. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 8.

Халаминский Ю. Главное в книге — содержание. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 8—9.

Холодовская М. О графике. — «Художник», 1962, № 6, стр. 44—50.

Чегодаев А. Художник и книга. (Развитие советской книжной графики). (Доклад на Всесоюзном совещании, посвященном состоянию и задачам современной советской иллюстрации). Изложение. — «Советская культура», 1961, 27 апреля.

Шантыко Н. О некоторых тенденциях в современной книжной графике. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 41—50.

К дискуссии в журнале «Творчество» в связи со статьей А. Гончарова «Тревожные факты», 1960, № 6.

Художник и книга. Редакционная статья. — «Творчество», 1961, № 5, стр. 8—9.

ШРИФТ

Грюнталь В. Т. Трансформирование шрифтовой графики. — «Полиграфическое производство», 1962, № 12, стр. 24—26; 1 л. илл.

Исследовательские работы по шрифтам. Сост. А. Борозина и М. Влодавская. Вып. 2. М. (Научно-исследовательский институт полиграфического машиностроения), 1962. 101 стр. с илл.; 6 л. илл. 750 экз.

Кузанян П. М. Новая титульная гарнитура. Труды Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения. Вып. 13. М., 1961, стр. 65—73.

Лазурский В. Книга и школа проф. Ф. Музыки. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 330—336.

Пискарев Н. Роль и значение художника в создании шрифта. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 123—144.

Попов В. В. «Искусство шрифта». (Рец. на книгу «Искусство шрифта». М., «Искусство», 1960). — «Полиграфическое производство», 1961, № 3, стр. 31—32.

Сагал Г. Когда же будут новые шрифты? — «Советская печать», 1961, № 3, стр. 56.

Телингатер С. Б. О пробелах между буквами в словах и строках. Консультация. — «Полиграфическое производство», 1961, № 12, стр. 21—23.

Телингатер С. Беседа о шрифтах. Начинающему художнику. — «Художник», 1962, № 2 и 4,

Ушакова М. Н. Установление зависимости удобочитаемости шрифта от длины строки набора. — Труды Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения. Вып. 13. М., 1961, стр. 75—84.

КНИЖНЫЙ ЗНАК

Амбур П. Интерес к экслибрисам в Советской Эстонии. — «Советская книжная торговля», 1961, № 2, стр. 46—48.

Амбур П. Экслибрисы эстонских книжников. — «Советская книжная торговля», 1962, № 3, 3 п. (обл.).

Бедросов Р. Поговорим об экслибрисе. — «Коммунист», 1962, 22 июля.

Вайнштейн Э. Книгопродавческие знаки лавки писателей. — «Советская книжная торговля», 1962, № 9, стр. 34.

8-я выставка графических работ эстонских художников. (Экслибрисы — 500 зн.), 1962.

Вилинбахов В. Книжные знаки работы В. Е. Кайдалова. — «Советская книжная торговля», 1961, № 8, стр. 50.

Выставка «Советский книжный знак». Ленинград. 1960. Каталог. Л., 1961. 72 стр. с илл. (Дом ученых им. М. Горького АН СССР. Секция коллекционеров «Советский книжный знак»). 700 экз.

Где можно заказать экслибрис? — «Советская книжная торговля», 1962, № 2, 3 п. (обл.).

Карамзин Б. Новый вид книжного знака. — «Советская книжная торговля», 1962, № 11, 3 п. (обл.).

Насибова Л. Экслибрис Эстонии. (Выставка в Баку). — «Бакинский рабочий», 1962, 13 июня.

Новые книжные знаки. — «Советская книжная торговля», 1961, № 1, 3 п. (обл.).

Новые книжные знаки — «Советская книжная торговля», 1961, № 3, 3 п. (обл.).

Памятные штемпеля на книгах. — «Советская книжная торговля», 1962, № 6. 3 стр. (обл.).

Радзивилов Е. Экслибрис Эстонии. Выставка в Москве. — «Советская Эстония», 1962, 27 марта.

Райк А. Произведения графики малых форм. [О худож. экслибрисах]. — «Советская Эстония», 1961, 7 апреля.

Фортинский С. Экслибрисы московских художников. — «Советская книжная торговля», 1961, № 11, стр. 36—37.

Фортинский С. Книжные знаки Л. А. Литошенко. — «Советская книжная торговля», 1961, № 2, стр. 44—46.

Фортинский С. Книжные знаки и советская печать. — «Советская книжная торговля», 1961, № 5, стр. 36—37.

Фортинский С. Книжные знаки и советская печать. (Об экслибрисах, связанных с процессом печати). — «Советская книжная торговля», 1961, № 5, стр. 36—37.

Фортинский С. Экслибрисы художников Армении. — «Советская книжная торговля», 1962, № 10, стр. 38—39.

Цилосани В. Советские книжные знаки в Грузии. — «Советская книжная торговля», 1961, № 4, стр. 50 и 3 п. (обл.).

Экслибрисы Иоханнеса Юхансоо. (Графич. миниатюры эстон. художника). — «Местная пром. и худож. промыслы», 1961, № 8, стр. 2 (обл.).

КОНКУРСЫ

Логвинова Л. Так ли надо отбирать книги на конкурс? (О конкурсе 1960 г. на 50 лучших книг). — «Советская книжная торговля», 1961, № 9, стр. 11—12.

Лучшие книги 1961 года. Вст. ст. В. В. Попова. Текст аннотаций Г. В. Алямовской. М., «Искусство», 1963. 124 стр. с илл. 3000 экз.

Обзорная рецензия на книги, получившие дипломы I и II степени, а также поощрительные дипломы на IV Всесоюзном конкурсе на 50 книг, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. М., 1962. 33 стр. (Главиздат Министерства культуры СССР. Отдел изобразительной продукции и оформления книг). 500 экз.

Попов В. В. Конкурс мастеров книги. (Лучшие книги 1960 г.). — «В мире книг», 1961, № 7, стр. 40.

Попов В. О конкурсах на лучшие книги. Конкурс 1958. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 9—32.

Пятьдесят лучших. (Итоги конкурса 1960 г.). — «Советская книжная торговля», 1961, № 7, стр. 50, 3 п. (обл.).

Тумановский Р. Лучшие работы оформителей книги и полиграфистов. (К итогам III Всесоюзного конкурса на лучшие по худож. оформлению и полиграф. исполнению книги). — «Советская книжная торговля», 1961, № 7, стр. 49—50.

* * *

Награды советским мастерам книги. (Медали Международного жюри Международной выставки искусства социалистических стран). — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 299—301.

ВЫСТАВКИ СОВЕТСКОЙ КНИГИ И ГРАФИКИ В СССР

1961

Всесоюзная художественная выставка. (Москва, 1961). Живопись, скульптура, графика. Каталог. М., 1961. 373 стр.; 24 табл. с илл. (М-во культуры СССР, Союз художников СССР). 7000 экз. — Всесоюзная художественная. (Статьи и заметки). — «Советская культура», 1962, 15 марта. — Рец: *Космин А.* В поисках художественной выразительности. (Графика на Всесоюзной художественной выставке 1961 г. Москва). — «Творчество», 1961, № 12, стр. 13—17. *Ю. Халаминский.* Без героя. (О книжной графике на Всесоюз. худож. выставке). — «Творчество», 1962, № 3, стр. 11—13.

Выставка произведений московских художников. (Москва, 1961). Живопись, скульптура, графика, плакат, художники театра и кино, декоративно-прикладное искусство. Каталог. (Сост. Е. В. Членова, Е. А. Вишняк, Р. А. Глуховская). 106 стр. (МОССХ). 700 экз.

6-я выставка произведений молодых художников Москвы. (Москва, 1961). Живопись, скульптура, графика. Каталог. М., 1961. 64 стр. 600 экз.

Герман М. Выставка Ленинградской книжной графики (1958). — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 70—78.

Выставка произведений ленинградских художников (1960). Л, 1961. Живопись, графи-

ка, театрально-декоративное искусство. Каталог. (Сост. П. П. Ефимов, Г. И. Прибульская, А. Н. Слижевская, В. М. Шведова). 108 стр. (ЛССХ). 1000 экз.

Выставка произведений художников-женщин Ленинграда (1961). Каталог. (Сост. П. П. Ефимов). Л., 1961. 76 стр. (ЛССХ). 5000 экз.

V Ленинградская выставка книжной графики. 1961. Каталог. — «Художник РСФСР». Л., 1962. (Ленинградское отд. Союза художников). (Сост. И. Н. Липович). 36 стр.; 16 л. илл. 1000 экз.

Климова М. А. V Выставка книжной графики ленинградских художников (1961). — «Полиграфическое производство», 1961, № 9, стр. 27—29.

Волков Н. Современная украинская графика. (По материалам худож. выставки «Советская Украина». Москва, 1960). — «Искусство», 1961, № 3, стр. 18—24.

Республиканская художественная выставка, посвященная XXII съезду КПСС. (Таллин, сент. — окт. 1961). Каталог. 500 экз. Текст парал. на эст. и рус. языках. (М-во культуры Эст. ССР, Союз художников Эст. ССР).

Мятинг А. Эстонская книга. (На Выставке книги, книжной графики, плаката и фотографии Советской Эстонии. г. Фрунзе). — «Советская Киргизия», 1961, 19 февраля.

Мятинг А. Эстонская книга. (Выставка книги, графики и плаката Эст. ССР. Алма-Ата). — «Казахстанская Правда», 1961, 15 марта.

Зедайн Вл. Писатель, книга, художник. (Выставка графики и книжной иллюстрации художников РСФСР. Рига). — «Советская Латвия», 1961, 9 июня.

Республиканская XIV выставка Коми АССР. Сыктывкар, 1961. Живопись, графика, скульптура. Каталог. (Сост. Е. Ф. Ермолина). 20 стр.; 11 л. илл. 350 экз.

Выставка книги и книжной графики Коми АССР. Сыктывкар, 1960. Каталог. — Коми книжное изд-во, 1961. 55 стр. (НТО полиграфии и издательств Коми АССР. 40 лет Коми книжному изд-ву). 200 экз.

Голяховский Е. Искусство книги. (По поводу выставки книг изд-ва «Искусство»). — «Советская культура», 1961, 21 марта.

Голяховский Е. Книжная выставка издательства «Искусство». (Москва, 1961). — «Полиграфическое производство», 1961, № 5, стр. 27—28.

Ляхов В. Выставка изданий «Советской России». (О выставке 1960 г.). — «Московский художник», 1961, № 3.

Варшавский Л. Книга тысячеликая. (На выставке книг изд-ва «Советская Россия». (Москва). — «Советская культура», 1961, 2 февраля.

Курышев Ю. И. Первые областные (О выставке книги). — «Полиграфическое производство», 1961, № 3, стр. 24—26; 1 л. илл.

Кузанян П. Красота выразительности. (О 2-й выставке шрифта и орнамента). — «Московский художник», 1961, № 9.

Телингатер С. Б. Вторая выставка шрифта и орнамента. (Москва. Февраль. 1961 г.). — «Полиграфическое производство», 1961, № 4, стр. 24—25, с табл.

Кисин Б. М. В защиту шрифта. (По материалам выставки «Шрифт и орнамент». Москва, 1961). — «Искусство», 1961, № 6, стр. 52—55.

Третья выставка эстампа московских художников. Каталог. Москва, 1961, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Московское отделение Союза художников РСФСР. (Вступит. ст. О. Бескина). 37 стр. с илл. 500 экз.

1962

Молодежная, 1962. (Выставка произведений молодых художников. Москва. Статьи). И. Светлов. Выразительность. — А. Ягодовская. Искренние поиски. — В. Ракитин. Без скидок на молодость. — «Советская культура», 1962, 10 мая.

Каретникова И. Голоса молодых. (О Всесоюзной выставке произведений молодых художников. Москва, 1962). — «Творчество», 1962, № 6, стр. 1—6.

Каменский А. Графика. М., 1962. 1 л., слож. в (12) стр. с илл. и текстом (30 лет МОСХ). 5000 экз.

Каменский А. Радости, печали, надежды... Размышления на Всесоюзной выставке молодых художников. (Москва, 1962). — «Юность», 1962, № 6, стр. 64.

VI выставка произведений действительных членов, почетных членов и членов-корреспондентов Акад. художеств СССР. Живопись, скульптура, графика. Каталог. М., 1962. 42 стр.; 35 л. илл. 2000 экз. (Академия художеств, Союз художников СССР).

Дейнека А. Шестая академическая. (О Шестой выставке произведений членов Акад. художеств СССР. Москва, 1962). — «Огонек», 1962, № 48, стр. 8.

Ракитин В. Шестая академическая. (Заметки с Шестой выставки произведений действит. членов, почетных членов и членов-корреспондентов Академии художеств. Москва). — «Литература и жизнь», 1962, 21 октября.

Халаминский Ю. В стенах Академии. (О выставке произведений членов Акад. художеств СССР. Москва, 1962). — «Творчество», 1962, № 11, стр. 1—6.

Выставка произведений ленинградских художников. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство. Каталог. (Сост. В. М. Шведова). Л., 1962. (Ленинградское отделение Союза художников РСФСР, Государственный Русский музей). 82 стр. Тираж не указан.

Республиканская молдавская художественная выставка «Семилетка в действии». Каталог. Кишенев, «Картя молдовеняскэ», 1962. (Сост. И. И. Можаева). 12 стр.; 10 л. илл. 300 экз.

40 лет Казахстана. Республиканская художественная выставка. [Алма-Ата, 1961]. Живопись, скульптура, графика, прикладное искусство. Каталог. (Сост. Е. Вандровская). Алма-Ата, 1961. 66 стр.; 23 л. илл. (М-во культуры Каз. ССР, Союз художников Казахстана, Казах. гос. худож. галерея им. Т. Г. Шевченко). Текст парал. на казах. и рус. языках. 1000 экз.

Гришина В. Жизнеутверждающее искусство. (Заметки с передвижной выставки работ советских графиков. Вильнюс). — «Советская Литва», 1962, 7 декабря.

Молодые художники печати. Москва, 1962. Иллюстрации и книжное оформление. Каталог. 40 стр. текста.; 7 л. илл. 4000 экз.

Гурьева Т. Смелость и робость молодых. (Всесоюзная выставка молодых художников печати. Москва). — «Советская культура», 1962, 7 августа.

Телингатер С. Б. На выставке «Молодые художники печати». (Москва). — «Полиграфическое производство», 1962, № 11, стр. 25—27, с табл.

Выставка работ московских художников-анималистов. Каталог. Графика, скульптура. М., 1962. (Московское отделение Союза художников РСФСР). 21 стр.; 7 л. илл. (Вступит. ст. Д. Горлова). 400 экз.

Ляти X. Отчитываются графики. (Выставка графики Эстон. ССР. Кишинев). — «Советская Молдавия», 1962, 16 октября.

Выставка книги и графики Гослитиздата. (Москва, 1962). Статья подготовлена по материалам заседания Худож. совета М-ва культуры СССР и Гослитиздата. — «Полиграфическое производство», 1962, № 6, стр. 23—26, с табл.

Генс Л. Книга и графика. К итогам выставки. (Таллин). — «Советская Эстония», 1962, 10 апреля.

ПАВИЛЬОН «СОВЕТСКАЯ КНИГА» НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА

ВДНХ. Москва. «Советская книга». Путеводитель по павильону. М., 1962. 11 стр. с илл. 10 000 экз.

Виноградов Г. Павильон «Советская книга». — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 115—120.

Черных Н. Новое в павильоне «Советская книга». — «Советская книжная торговля», 1961, № 5, стр. 32.

СОВЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Англичане знакомятся с советской графикой. (Беседа с лондонским коллекционером живописи Э. Эсториком). — «Советская культура», 1961, 25 апреля.

Барто А. Встречи у книжных стендов. (Выставка советской детской книги и иллюстрации. Лондон). — «Правда», 1962, 16 ноября.

Барто А. С книгой по Англии. (Заметки о Выставке советской детской книги и иллюстрации). — «Учительская газета», 1962, 24 ноября.

Геронский Г. Англичане знакомятся с советской графикой. — «Советская культура», 1961, 25 апреля.

Коган Е. Конкурс на оформление лучшего стихотворения страны. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 302—314.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ИСКУССТВА КНИГИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В ЛЕЙПЦИГЕ

Шмаринов Д. Некоторые итоги выставки. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искус-

ство», 1962, стр. 203—298; Награды советским мастерам. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. Стр. 299.

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

АДАМОВИЧ С. Ф.

Иллюстрации С. Адамовича к книге О. Кобылянской «Земля». — «В мире книг», 1961, № 7, 3 п. (обл.).

АЛЯКРИНСКИЙ П. А.

Памяти Петра Александровича Алякринского. — «Московский художник», 1961, № 12.

АХВЛЕДИАНИ Е.

Абегян М. Многогранное искусство. На выставке произведений Е. Ахвледиани. (Ереван). — «Коммунист», 1961, 11 июня.

БАЗИЛЕВИЧ А. Д.

Выставка графики — Анатолий Базилевич, Иван Селиванов. 1 л. сложен 6 раз. 1962. 12 стр. илл. с текстом. 800 экз. (Сост. не указан). — *Кончин Е.* Два художника. (Выставка работ укр. худож. А. Базилевича и И. Селиванова. Москва). — «Советская культура», 1962, 17 июля. — *Блюмина И.* Анатолий Базилевич. — «В мире книг», 1962, № 10, 3 п. (обл.).

БАСОВ Б. М.

Б. М. Басов и Л. Я. Тимошенко. Выставка произведений художников. Каталог. Москва. 1961. (Союз художников СССР, МОСХ РСФСР). Вступит. ст. А. Каменского, 2-я ст. А. Чегодаева. 15 стр.; 14 табл. илл. — Обсуждать проблемы творчества. — «Московский художник», 1961, № 12.

БАХ АЙНО

Бернштейн Б. М. Айно Бах. Таллин, «Искусство Эстон. ССР», 1961. 74 стр. с илл.; 32 л. илл. 4500 экз. Текст парал. на эстон. и рус. языках. — *Энст Б.* Всем сердцем — к людям. — «Советская Эстония», 1961, 17 ноября.

БЕЛКИН В. П.

Корнилов П. В. П. Белкин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 131—133.

БЕХТЕЕВ В. Г.

Волкова П. Язык иллюстратора. — «Литература и жизнь», 1961, 1 декабря; *Ел. Тагер.* Владимир Георгиевич Бехтеев. — «Московский художник», 1962, № 1; *Левитин Е.* Рисунки В. Г. Бехтеева. — «Творчество», 1962, № 7, стр. 15. Выставка произведений Владимира Георгиевча Бехтеева. 80 лет со дня рождения. 55 лет творческой деятельности. Акварели, рисунки, книжные иллюстрации. Каталог. М., 1961. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

БОГДЕСКО И. Т.

Гольцов Д. Художник и гражданин. — «Советская Молдавия», 1962, 26 января.

БРОДАТЫ Л. Г.

Иоффе М. Бродаты Л. Г. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 138—140.

БРУНИ Л. А.

Тагер Е. Книжная графика Бруни. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 254—261.

БУНИН П. Л.

Кончин Е. Судьбу минувшую страны . . . (Выставка рисунков к произведениям А. С. Пушкина). — «Советская культура», 1962, 31 мая; *Огнев Г.* Щедрость кисти. — «Комсомольская правда», 1962, 16 июня; *Воронов В.* На пути к зрелости. — «Комсомольская правда», 1961, 29 марта; *Евсеев Б.* Большой мир на маленькой выставке. — «Московский комсомолец», 1961, 22 марта; *Адов И.* Поэзия труда. Рисунки художника. П. Бунина. — «Гудок», 1961, 3 сентября.

БУРГУНКЕР Е. О.

Герман М. Книги с гравюрами Е. Бургункера. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 222—227.

БУЧКИН П. Д.

Соколов В. В светлом ключе. — «Советская культура», 1961, 19 декабря.

ВЕРЕЙСКИЙ О. Г.

Кончин Е. «К вечности прикоснулся кистью . . .» (Илл. О. Верейского к «Василию

Теркину»). — «Советская культура», 1962, 24 февраля.

ВЕСЕЛОВ Г. Н.

Выставка работ на пушкинские темы. Г. Н. Веселов. Каталог. (Сост. Н. Т. Евдокимов. Автор вступит. ст. указан). Л., 1962. 7 стр.; 13 табл. илл. 1000 экз. (Всесоюзный музей А. С. Пушкина).

ВИТОМСКИЙ Б. М.

Ярков С. Б. М. Витомский. (М., «Художник РСФСР», 1962). (Худ. Рос. Федерации, Свердловск). 1000 экз.

ВЛАДИМИРСКИЙ Л.

Амшинская А. Для детей. — «Московский художник», 1961, № 3.

ГАЛЬБА В. А.

Семенов Б. Сто первая веселая улыбка. — «Ленинградская правда», 1961, 27 мая.

ГЕРАСИМОВ С. В.

Чегодаев А. С. В. Герасимов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 111—117.

ГЛИКМАН Г. Д.

Немиро О. Поэта живые черты. Выставка работ Г. Д. Гликмана на пушкинские темы. — «Ленинградская правда», 1961, 21 июля.

ГОНЧАРОВ А. Д.

Сидоров А. А. А. Д. Гончаров. — «В мире книг», 1961, № 6, 3 п. (обл.); *Холодовская М.* Андрей Гончаров. М., «Советский художник», 1961. 171 стр. с илл.; 5 л. илл. 3000 экз; *Мурина Е.* А. Д. Гончаров. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 150—154. — Рецензия на альбом «Андрей Дмитриевич Гончаров». М., «Искусство», 1960. — «Искусство», 1962, № 3, 3 п. (обл.); *Леонтьева Г.* О нашем современнике. — «Ленинградская правда», 1962, 17 мая.

ГОРЯЕВ В. Н.

Костин В. И. Виталий Николаевич Горяев. М., «Советский художник», 1961. 122 стр. с илл. 3500 экз.; *В. Горяев.* Рисунки. (Юмор. Сатира. Жанр. Иллюстрации). М., «Крокодил» «Правда», 1961. 48 стр. с илл. 100 000 экз.; *Костин В.* В. Н. Горяев. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 154—158; *Иллюстрации* В. Горяева к «Гекльберри Финну» Марка Твена. — «Московский художник», 1961, № 12.

ГРОЗЕВСКИЙ Б. В.

Фаворский В. Б. В. Грозевский. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 162—165.

ДЕЙНЕКА А. А.

Чегодаев А. А. А. Дейнека. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 193—196.

ДОБУЖИНСКИЙ М. В.

Гурьева Т. М. В. Добужинский (1875—1957). Некролог. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 247—253.

ДМИТРЕВСКИЙ Н. П.

Дьяконицын Л. Ф. Художник Н. П. Дмитревский. Вологодское книжное издательство, 1962. 112 стр. с илл.; 36 л. илл. (Предисл. и редакция А. А. Сидорова).

ДУБИНСКИЙ Д. А.

Кравченко К. Д. А. Дубинский (1920—1960). Некролог. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 396—402; *Дубинский Д. А.* — «В мире книг», 1961, № 12, 3 п. (обл.); *Дубинский* Давид Александрович, 1920—1960. Каталог. (Вступит. статья О. Верейского). М., 1962. 20 стр. с илл.; 9 л. илл. 2000 экз.; *Соловьев Ю.* Страстность, вдумчивость, лиризм. С выставки работ художника Д. Дубинского. — «Советский спорт», 1962, 8 июня; *Верейский О.* Яркий талант. — «Правда», 1962, 8 июня; *Русакова С.* Человечный талант. — «Комсомольская правда», 1962, 12 июня; *Попова Э.* Редкий талант. — «Литература и жизнь», 1962, 12 июня; *Кибрик Е.* Человек, художник. — «Известия», 1962, 28 июня; 27 июня Моск. Веч. вып.; *Шмаринов Д.* Светлый талант. — «Творчество», 1962, № 8, стр. 3—6; *Ганкина Э.* Творчество Д. Дубинского. — «Искусство», 1962, № 9, стр. 35—40; *Кравченко К.* Счастливый талант художника. — «Художник», 1962, стр. 40—42; *Андроников Ир.* Образ Дубинского и образы Дубинского. — «Художник», 1962, № 9, стр. 37—39.

ЕГОРОВ Я. Д.

Ляхов В. Я. Д. Егоров. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 165—168.

ЕЛИСЕЕВ К. С.

Крюков Р. Монография о К. Елисееве. — «Искусство», 1962, № 4, стр. 67—69. (Рец. на книгу Ф. Я. Сыркиной «Константин Степанович Елисеев». М., «Советский художник»); *Елисеев К.* Рисунки разных лет. М., журн. «Крокодил». — «Правда», 1962. 48 стр. с илл. 100 000 экз.

ЕПИФАНОВ Г. Д.

Попова Н. Мастер книжной иллюстрации. — «Искусство», 1961, № 3, стр. 25—28.

ЖУКОВ Н. Н.

Халаминский Ю. Н. Н. Жуков. — «В мире книг», 1962, № 4, 3 п. (обл.).

ИЛЬИН Н. В.

Терехов Е. Н. В. Ильин. — «В мире книг», 1961, № 11, 3 п. (обл.).

КАНЕВСКИЙ А. М.

Чегодаев А. А. М. Каневский. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 118—121.

КАЛАУШИН Б.

Кузнецов Э. Бодрость, юмор, выдумка. — «Дошкольное воспитание», 1961, № 9, стр. 87—90.

КАПЛАН А. Л.

Сурис Б. «Заколдованный портной». Шолом-Алейхем и Каплан. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 196—204.

КАРДОВСКИЙ Д. Н.

Краснов П. Д. Н. Кардовский. — «В мире книг», 1962, № 12, 3 п. (обл.).

КАСИЯН В. И.

Стегликова Бланка. Василий Касиян и чешская социальная графика. (Статья из Чехословакии). — «Искусство», 1961, № 4, стр. 37—40; *Владич Л.* В ногу с жизнью, с молодостью. — «Творчество», 1962, № 5, стр. 8—9.

КИБРИК Е. А.

Стернин Г. Е. А. Кибрик. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 142—146; *Кибрик Е. А.* Об искусстве и художниках. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — Рецензия: *Ю. Халаминский.* Художники об искусстве. — «Творчество», 1962, № 5, стр. 20.

КЛУЦИС Г.

Эглит А. Художник Г. Клуцис. — «Декоративное искусство СССР», 1961, № 11, стр. 8—10.

КОДЖОЯН А.

Дрампян Р. Мастер армянской графики. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 270—274.

КОНАШЕВИЧ В. М.

Маршак С. Щедрый талант. — «Литературная газета», 1962, 12 мая; *Горяев В.* Мир художника. — «Творчество», 1962, № 8, стр. 13—14; *Молок Ю.* Путь одной детской книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 99—104; *Молок Ю.* Конашевич — художник книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 237—246.

КОКОРИН А. В.

Халаминский Ю. А. В. Кокорин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 123—125. — *Халаминский Ю.* Художник — романтик. — «Юность», 1962, № 2, стр. 112.

КОЧЕРГИН Н. М.

Альбом. Рисунки Н. М. Кочергина к русским волшебным сказкам. 10 репродукций. (Послесл. Д. Молдавского). Л., «Художник РСФСР», 1961 (4), стр. 10 отд. л. в обертке. 25 000 экз.

КРАВЧЕНКО А. И.

Герценберг В. А. И. Кравченко. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 134—137; *Разумовская С.* Алексей Ильич Кравченко. М., «Советский художник», 1962. 259 стр. с илл. 5000 экз.

КУЗНЕЦОВ К. В.

Денисова Б. А. Правда о сказке. — «Дошкольное воспитание», 1961, № 2, стр. 70—75.

КУЗЬМИН Н. В.

Кравченко К. Жизненное призвание. — «Искусство», 1961, № 2, стр. 35—40; *Строев Г.* Яркое издание («Левша»). — «Литература и жизнь», 1961, 22 ноября; *Космин В.* Новые работы Н. В. Кузьмина. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 187—191; *Сокольников М.* Образы лесковского «Левши». — «Литература и жизнь», 1962, 19 января; *Ольшевский В.* Друг наш давнишний, тульский левша. — «Литературная газета», 1962, 3 февраля; *Кравченко К.* Художник книги. — «Московский комсомолец», 1962, 3 февраля; *Леонидов А.* Новые иллюстрации к «Левше». — «Орловская правда», 1962, 4 февраля; — *Сидоров А.* Н. В. Кузьмин. — «В мире книг», 1961, № 3, 3 п. (обл).

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

Розанова Н. Купреянов и книжная графика. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 262—269.

КУРДОВ В. И.

Петров В. В. И. Курдов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 158—162.

КУСТОДИЕВ Б. М.

Эткинд М. Мастер графического рассказа. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 275—282.

КУКРЫНИКСЫ

Кукрыниксы — выставка произведений. Москва, 1962. Каталог. (Вступит. ст. М. Сокольникова). М., 1962. 17 стр. с илл.; 7 л. илл. (Союз художников РСФСР). 2500 экз.; *Глузман Г.* Злободневность, идейность, мастерство. Заметки о творчестве художников Кукрыниксы. — «Семья и школа», 1962, № 2, стр. 33—34; *Кукрыниксы.* Как мы работаем втроем. — «Художественная самодеятельность», 1962, № 8, стр. 25—29.

ЛАНСЕРЕ Е. Е.

Выставка произведений академика живописи народного художника РСФСР Евгения Евгеньевича Лансере. Каталог. (Вступит. ст. Н. Машковцева. Сост. Е. А. Звиногродская). М., изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 7 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры РСФСР. Акад. художеств СССР. ССХ СССР). 1500 экз.; *Подобедова О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961. 419 стр. с илл. 3500 экз.; *Халаминский Ю.* От иллюстраций до стенных росписей. (О творчестве художника Е. Е. Лансере). — «Творчество», 1961, № 8, стр. 1—4; *Андреева Н.* Щедрость таланта. (О творчестве художника Е. Е. Лансере. К выставке в Москве). — «Труд», 1961, 26 мая.

ЛАПШИН Н. Ф.

Сурис Б. Н. Ф. Лапшин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 126—130.

ЛЕБЕДЕВ В. В.

Маршак С. Замечательный художник. — «Литература и жизнь», 1961, 28 мая; *Петров В.* Портреты В. Лебедева. — «Творчество», 1961, № 6, стр. 16—17; *Петров В.* Из истории детской иллюстрированной книги 1920-х годов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 349—364.

ЛЕБЕДИНСКИЙ Б. И.

Леви Г. Выдающийся сибирский график. — «Художник», 1962, № 1, стр. 23—24.

ЛИСИЦКИЙ Л. М.

Харджиев Н. Эль Лисицкий — конструктор книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 145—161; *Лисицкий Л.* Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 163—168.

МАВРИНА Т. А.

Пистунова А. Сказительница. — «Литература и жизнь», 1962, 24 июня; *Мурина Е.* Художница-сказочница. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 283—290.

МАКУНАЙТЕ А.

Пронцкус Э. Искусство, близкое народу. — «Советская Литва», 1961, 21 июня; *Улоза В.* Детские книги А. Макунайте. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 217—221.

МИТРОХИН Д. И.

Алпатов М. Рисунки художника Митрохина. — «Декоративное искусство СССР»,

1962, № 5, стр. 32—33; *Русаков Ю.* Новые произведения Д. Митрохина. — «Искусство», 1961, № 7, стр. 38—41.

МООР (ОРЛОВ) Д. С.

Халаминский Ю. Я. Д. Моор. М., «Советский художник», 1961. 222 стр. с илл.; 9 л. илл. 2600 экз.

МОЧАЛОВ С. М.

Бойко М. С. М. Мочалов (1902—1957). Некролог. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961. 292 стр. с илл. 5000 экз.

ОКАС Э.

Луговской Павел. По Европе без виз. (Выставка графических работ художника Э. Окаса. Таллин). — «Советская Молдавия», 1962, 3 апреля.

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.

Корнилов П. Наследие А. П. Остроумовой-Лебедевой. — «Искусство», 1961, № 6, стр. 31—33; *Сымова А.* Гравюры, акварели, картины. (Выставка произведений А. П. Остроумовой-Лебедевой. Ленинград). — «Ленинградская правда», 1962, 27 июня; *Корнилов П.* Поэт города на Неве. Каталог. (О выставке произведений А. П. Остроумовой-Лебедевой. Ленинград, 1962). — «Художник», 1962, № 10, стр. 36—41.

ПАХОМОВ А. Ф.

Пахомов Алексей Федорович. Выставка произведений. Каталог. (Вступит. ст. В. М. Конашевича. Сост. В. М. Шведова). Л., 1961. 26 стр.; 14 табл. илл. 2000 экз. (Ленинградское отд. Союза художников РСФСР, Гос. Русский музей); *Антонова А.* Рисунки о детворе. — «Ленинградская правда», 1961, 21 июля; *Славентатор Д.* Жизнь — всюду. — «Звезда», 1961, № 11, стр. 194—200; *Кузнецов Э.* О портрете художника. (Рец. на книгу Э. Ганкиной «Алексей Федорович Пахомов». М., «Советский художник», 1958). — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 377—379.

ПИКОВ М. И.

Чегодаев А. М. И. Пиков. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 174—178.

ПИМЕНОВ Ю. И.

Юрий Пименов. Каталог выставки. М., 1961. (Вступит. ст. А. Д. Чегодаева. Сост. И. Б. Борисова). 24 стр. с илл.; 9 л. илл. 2500 экз. (М-во культуры СССР. М-во культуры РСФСР. Акад. художеств СССР. Союз художников СССР. Союз художников РСФСР. Московское отд. Союза художников СССР).

ПОЖАРСКИЙ С. М.

Соседова М. Оригинальное оформление книги. (Иллюстрации С. Пожарского к «Сочинениям Козьмы Пруткова»). — «Искусство», 1961, № 7, стр. 42—44.

РАДЛОВ Н. Э.

Выставка произведений лауреата Государственной премии Н. Э. Радлова. (Москва, 1961). Каталог. (Сост. Е. А. Вишняк, ред. К. Кравченко). М., 1961. 8 л.; 5 л. илл. (Московское отд. Союза художников РСФСР). 600 экз.; *Семенов Б.* Мастер сатиры. — «Ленинградская правда», 1961, 17 марта; *Андроников Ир.* Изящество юмора. — «Советская культура», 1961, 25 марта; *Варшавский Л.* Мастер сатирического образа. — «Московский художник», 1961, № 3; *Гасмев А.* Ясность. — «Творчество», 1961, № 4, стр. 10—12.

РАЧЕВ Н. М.

Рачев Е. О том, что скрыто за эзоповым языком. (Художник о своей работе над иллюстрациями к басням И. А. Крылова). — «Творчество», 1961, № 4, стр. 23—24; *Ляхов В.* Е. М. Рачев. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 182—185.

РЕРБЕРГ И. Ф.

Сидоров А. И. Ф. Рерберг (1892—1957). Некролог. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961. 492 стр. с илл. 5000 экз.

РЕЙНДОРФ Г.

Бернштейн Б. Гюнтер Рейндорф (Книжная графика на выставках). — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 171—174.

РИФТИН Г. М.

Тагер Ел. Г. М. Рифтин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 168—171.

РОДИОНОВ М. С.

Чегодаев А. Родионов — иллюстратор. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 247—253; *Буморина Е. И.* Михаил Семенович Родионов (1885—1956). М., «Советский художник», 1962. 122 стр. с илл. 4700 экз. *Список* основных произведений. Книги, иллюстрированные М. С. Родионовым.

РОДЧЕНКО А. М.

Айзенштадт О. Художник А. М. Родченко. — «Декоративное искусство», 1962, № 7, стр. 23—28 с портр.; *Харджиев Н.* А. М. Родченко. Книжная графика на выставке. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 189—193; *Лапшин В.* Жизнь, полная поисков. — «Творчество», 1962, № 9, стр. 20—21; *Паперный З.* Молодое время. — «Литературная газета», 1961, 14 декабря; *Житомирский А.* Александр Родченко — художник и фотограф. — «Советская культура», 1961, 19 декабря.

РОТОВ К. П.

Семенова Т. К. П. Ротов (1902—1959). Некролог. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1961. 460 стр. с илл. 10 000 экз.

САХНОВСКАЯ Е. Г.

Канэп Р. Гравюры Елены Сахновской. — «Правда Украины», 1962, 26 мая.

СВЕШНИКОВ В.

Ольшевский В. Владислав Свешников. М., «Советский художник», 1961. 60 стр. с илл. 3400 экз.

СОЙФЕРТИС Л. В.

Семенова Т. С. Леонид Владимирович Сойфертис. М., «Советский художник», 1962. 56 стр. с илл.; 36 л. илл. 4400 экз.

СЕЛИВАНОВ И. М.

Выставка графики — Анатолий Базилевич, Иван Селиванов. 1 лист слож. в 6 раз. 1962. 12 стр. с илл. и текстом. 800 экз. (Сост. не указан); *Кончин Е.* Два художника. (Выставка работ украинских художников А. Базилевича и И. Селиванова. Москва). — «Советская культура», 1962, 17 июля.

СЕРОВ В. А.

Серов В. А. Иллюстрации к сказкам А. С. Пушкина. Послесл. Э. Милиной. Л., «Художник РСФСР», 1961. 32 стр. с илл. 25 000 экз.

СИДОРКИН Е. М.

Халаминский Ю. Е. Сидоркин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 192—195.

СТАРОНОСОВ П.

Лисовский Н. Петр Староносов. — «Художник», 1962, № 7, стр. 23—28.

ТИМОШЕНКО Л. Я.

Басов Б. М. и Тимошенко. Л. Я. Выставка произведений художников. Каталог. Москва, 1961. (Вступит. ст. А. Каменского, 2-я ст. А. Чегодаева). 15 стр.; 14 табл. илл. Союз художников СССР, МОСХ РСФСР. — Обсуждать проблемы творчества. — «Московский художник», 1961, № 12.

ТАУБЕР В.

Хиенинсон М. Художник книги. — «Московский художник», 1961, № 6.

ТОКМАКОВ Л. А.

Ступина М. Строже судить плохие рисунки! (Больше хороших книг для детей). (Рецензия на рисунки А. Токмакова к книге «Марина и малина»). — «Дошкольное воспитание», 1962, № 10, стр. 112.

ТУРКИН А. А.

Выставка произведений А. А. Туркина. (Новосибирск, 1961). Живопись, графика. Каталог. (Сост. и автор вступит. ст. Р. Коняшева). Новосибирск, 1961. 7 л. илл. (Гор.упр. культуры. Новосиб. отд. Союза художников РСФСР. Новосиб. отд. Худ. фонда РСФСР). 500 экз.

ТЫРСА Н. А.

Копелян Г. Художник Н. А. Тырса. — «Нева», 1962, № 6, стр. 209—210.

УШАКОВА Н. А.

Шевлякова Н. Глазами воспитателя. (Рец. на книгу Н. Кончаловской «Сосчитай-ка!» худ. Н. Ушакова). — «Дошкольное воспитание», 1962, № 10, стр. 106—107.

УШИН А. А.

Витинг Н. В гостях у московских товарищей. — «Московский художник», 1962, № 5; *Ковтун Е.* Гравюры Андрея Ушина. — «Искусство», 1962, № 8, стр. 20—24.

ШМАРИНОВ Д. А.

Чегодаев А. Рисунки к великой трагедии. (Об иллюстрациях Д. Шмаринова к трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта»). — «Творчество», 1961, № 9, стр. 10—11; *Выставка* репродукций работ творческого коллектива художников «Ново-Абрамцево». Каталог. (Вступит. ст. Н. П. Пахомова). М., 1962. 26 стр. 500 экз.; *Халаминский Ю.* Иллюстрации Д. Шмаринова. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 94—99.

ФАВОРСКИЙ В. А.

Фаворский В. Маленькие трагедии. (Об иллюстрациях к А. С. Пушкину). — «Московский художник», 1961, № 3; *Фаворский В.* Глаз художника — глаз первооткрывателя. — «Юность», 1962, № 4, стр. 89—91; *Фаворский В.* «Иллюстрации к «Слову о полку Игореве». — «В мире книг», 1961, № 5, стр. 34—35; *Гурьева Т.* и *Каменский А.* Искусство мудрое, страстное, человечное. — «Культура и жизнь», 1961, № 7, стр. 27—28, с портр.; *Левитин Е.* В. А. Фаворский. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 178—182; *Мямлин И.* Талант и труд. — «Нева», 1962, № 1, стр. 201—208; *Поспелов Р.* Цветение. — «Московская правда», 1962, 13 февраля; *Каменский А.* Высокое, светлое искусство. — «Известия», 1962, 7 февраля; 6 февраля. Моск. Вечерний выпуск; *Анчиполовский З.* Высокое искусство. — «Подъем», 1962, № 2, стр. 142—143; *Кулешова В.* Светлое искусство. — «Советская Литва», 1962, 31 марта; *Есин С.* Художник открывает мир. (О творчестве М. Божия, С. Герасимова, У. Тансыкбаева и В. Фаворского). — «Московский комсомолец», 1962, 22 марта; *Худяков Г.* Большие и маленькие симфонии. — «Учительская газета», 1962, 24 апреля; *Шкловский А.* Большой мастер маленького рисунка. — «Московская правда», 1962, 29 апреля; *Каменский А.* Высокое искусство. — «Советская Молдавия», 1962, 13 апреля; *Гончаров А.* Человечное искусство. — «Литературная газета», 1962, 7 апреля; *Халаминский Ю.* Резец искусного мастера. — «Красная звезда», 1962, 26 мая; *Кравченко К.* Вдохновенный мастер гравюры. — «Искусство», 1962, № 5, стр. 20—25; *Поспелов Г.* Двойные портреты Фаворского. — «Творчество», 1962, № 6, стр. 9—11; *Буров К.* В. Фаворский. (К присуждению Ленинской премии). — «Советская книжная торговля», 1962, № 7, стр. 24—25; *Попова Н.* Мастер книги. (Выставка работ художника в Ленинграде). — «Ленинградская правда», 1962, 27 июня; *Гати И.* Руками большого мастера. (Выставка работ художника в Таллине). — «Советская Эстония», 1962, 22 июля; *Халаминский Ю.* В. А. Фаворский об искусстве. — «Искусство», 1962, № 8, стр. 15—19; *Левитин Е.* Мудрость художника. — «Творчество», № 9, стр. 5—7; *Левитин Е.* Гравюры В. Фаворского к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 205—216; *Левитин Е.* Три альбома по графике. — Сб.«Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 379—382.

Фаворский В. А. Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (Предисловие к альбому). М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 35 стр. 5000 экз.

ХАНДЖЯН Г.

Степанян Н. Поэзия света. — «Советская культура», 1962, 17 мая.

ХИЖИНСКИЙ Л. С.

Герман М. Л. С. Хижинский. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 147—149; *Попова Н.* Леонид Хижинский. (О творческом пути художника). — «Искусство», 1962, № 4, стр. 46—49.

ЧАРУШИН Е. И.

Гродненский Гр. Е. Чарушин. Критико-биограф. очерк. Л., Детгиз, 1962. 47 стр. с илл. 10 000 экз.; *Гродненский Гр.* Евгений Чарушин. — «В мире книг», 1962, № 11, 3 п. (обл.); *Силантьева В.* Е. Чарушин — художник и писатель. — «Искусство», 1961, № 11, стр. 38—40.

ЧЕРЕМНЫХ М. М.

Крюков Р. Мастер сатирической графики. — «Искусство», 1961, № 6, стр. 16—23.

ЩЕГЛОВ Е.

Червонная С. Весело о привычном. Рисунки Е. Щеглова. — «Художник», 1962, № 10, стр. 60—61.

ЮДОВИН С. Б.

Земцова А. С. Б. Юдовин. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 185—189.

ЮРКУНАС В.

Пранцкунас Э. Добрый и щедрый талант. — «Советская Литва», кн. 7, 1961, стр. 65—74.

ЯКУТОВИЧ Г. В.

Иллюстрации Г. Якутовича к книге М. Билого и В. Грабовецкого «Как Довбуш карал панов». — «В мире книг», 1961, № 7, стр. 41.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

БЕЛЬГИЯ

МАЗЕРЕЕЛЬ

Мазереель Ф. Мысли об искусстве. Перев. из журн. «La nouvelle critique», 1959, № 195. — «Искусство», 1960, № 2, стр. 60—61.

Сапего И. Образный строй графики Мазереля. — «Искусство», 1961, № 8, стр. 50—56.

БОЛГАРИЯ

Ланина О. Молодые графики Болгарии. (К открытию выставки в Москве). — «Труд», 1962, 6 октября.

БРАЗИЛИЯ

Алонсо К. Октавио Ф. Де Араужо. Новый «Дон-Кихот». — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 323—329.

ГДР

Выставка книжного искусства ГДР. Москва. Ноябрь—декабрь 1961. Проспект. Предисловие Эриха Вендта. Второе предисловие И. Цветкова. «Искусство наших друзей». Объяснения к структуре выставки. 11 стр.; 10 л. илл. Издано Биржевым объединением книготорговцев в Лейпциге. Отпечатано в ГДР.

Телингатер С. Б. Выставка книжного искусства ГДР в Москве. — «Полиграфическое производство», 1962, № 2, стр. 22—24.

Варзугин В. М. По страницам журнала «Der Polygraph» («Полиграфист ФРГ»). — «Геодезия и картография», 1961, № 11, стр. 65—69.

Соболев Ю. Лучшие книги ГДР. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 104—110.

ЛИНГНЕР М.

Марченко Е. Художник-трибун. (О нем. художнике М. Лингнере). — «Творчество», 1962, № 2, стр. 20—22.

Матафонов Н. Д. Наш Линг. (О творчестве нем. художника М. Лингнера). — «Нева», 1962, № 11, стр. 203—207.

Тимофеев Л. Макс Лингнер — художник пролетариата. Заметки с выставки. — «Московский комсомолец», 1961, 30 августа.

Осипов И. Страстный призыв к миру. (Выставка работ нем. художника М. Лингнера. Москва). — «Гудок», 1961, 1 сентября.

ГОФМЕЙСТЕР А.

Выставка портретов и иллюстраций Адольфа Гофмейстера. Шаржи, коллажи, иллюстрации. Каталог. (Вступит. ст. А. Гофмейстера, 2-я ст. Назыма Хикмета, 3-я ст. Мирослава Ламач). М., 1962. 16 л. с илл. и обл.; 4 л. перечня произведений. 1200 экз.

Курин Ол. Наш друг Гофмейстер. (Заметки с выставки графики А. Гофмейстера. Москва). — «Правда Украины», 1962, 1 ноября.

КАПР А.

Лазурский В. Прекрасная книга о прекрасном искусстве. Рец.: Капр А. Немецкое искусство шрифта. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 238—240.

КЛЕМКЕ В.

Гесс Г. Вернер Клемке и новая немецкая книжная графика. — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 315—322.

ЦИЛЛЕ Г.

Нагель О. Генрих Цилле. (График. 1858—1929). Пер. с нем. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 103 стр. с илл. 3000 экз.

ДАНИЯ

БИДСТРУП Х.

Херлуф Бидструп. Каталог выставки. (Авт. ст. и сост. И. А. Каретникова). М., 1961. 24 стр.; 16 л. илл. (Тираж не указан). (М-во культуры СССР. ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Каретникова И. Художник-публицист. На выставке Х. Бидструпа в Москве. — «Творчество», 1961, № 7, стр. 17—18.

Ефимов Б. Херлуф Бидструп. Выставка произведений датского художника (в Москве). — «Советская культура», 1961, 20 апреля.

Балашов Б. Херлуф Бидструп у нас в гостях. (С прил. рис. Х. Бидструпа). — «Молодая гвардия», 1962, № 11, стр. 292—301.

Ефимов Б. Щедрый талант. (О творчестве Х. Биструпа). — «Искусство», 1961, № 7, стр. 45—48.

ИТАЛИЯ

Выставка итальянской художественной книги. Москва, 1961. Каталог. (Сост. Отделом искусств, литературы и науки при совете министров Итальянской республики). Текст парал. на итал. и рус. языках. 15 стр. с илл. 300 экз.

Телингатер С. Б. Выставка итальянской книги в Москве. (Май — июнь 1961 г.). — «Полиграфическое производство», 1961, № 8, стр. 28—29.

КУБА

Кривич Е. Куба борется. (О выставке кубин. графики в Москве, 1960). — «Художник», 1961, № 1, стр. 26—27.

Павлова Л. Графика Кубы. (По материалам выставки в Москве). — «Народное образование», 1961, № 1, стр. 116—117.

Ольшевский В. Графика революционной Кубы. (По материалам выставки в Москве, 1960). — «Искусство», 1961, № 1, стр. 42—44.

Немиро О. Искусство пылающего острова. (Выставка «Графика Кубы»). — «Ленинградская правда», 1961, 13 августа.

Валин И. Искусство героического народа. На выставке графики Кубы. (Рига). — «Советская Латвия», 1961, 28 февраля.

Крыжицкий А. Искусство героической Кубы. (Выставка графики. Киев, 1961). — «Правда Украины», 1961, 28 декабря.

ПОЛЬША

Книга. Исследования и материалы. Сб. 5. М., Изд-во Всесоюзн. книжной палаты, 1961. (Острой О. С. О современной польской книжной графике). Стр. 294—320.

Умбрасявичюс В. Крепнущая дружба. Неделя польской книги в Литве. — «Советская Литва», 1962, 8 декабря.

ПУЭРТО-РИКО

Каретникова И. Пуэрториканская графика в Москве. (Выставка графики Пуэрто-Рико. Февраль 1961 г.). — «Творчество», 1961, № 6, стр. 21—22.

Владимиров Г. Художники маленькой страны. (Выставка графики художников Пуэрто-Рико). — «Ленинградская правда», 1961, 3 сентября.

Голомшток И. Графика Пуэрто-Рико. (Выставка в Москве. Февраль 1961 г.). — «Искусство», 1961, № 5, стр. 46—48.

Членов А. Графика «Богатой гавани». (О выставке «Графика Пуэрто-Рико». Москва, 1960). — «Новое время», 1961, № 8, стр. 24—26.

РУМЫНИЯ

Минасов Р. Летопись борьбы и создания. На выставке румынской графики (Москва). — «Гудок», 1961, 6 сентября.

ПЕРАХИМ Ж.

Выставка произведений Жюля Перахима (РНР). Каталог. (Вступит. ст. Жака Брутару).

М., 1961. (Союз художников СССР. Союз художников РНР). 10 л. с илл. 750 экз.

Кузьмина М. На выставке Жюля Перахима. (Выставка произведений румын. художника. Москва). — «Советская культура», 1961, 1 августа.

Розите И. Талантливый художник. Выставка произведений Ж. Перахима (Рига). — «Советская Латвия», 1961, 22 августа.

Климова М. Ясность социальной позиции. (О творчестве румын. художника Ж. Перахима). — «Творчество», 1961, № 10, стр. 23.

Сапего И. Жюль Перахим. — «Искусство», 1962, № 1, стр. 44—47.

Перахим Жюль. Боевые традиции румынской графики. (О «Выставке боевой графики Румынии»). Бухарест, 1961. (Статья румын. художника). — «Искусство», 1961, № 11, стр. 48—53.

США

КЕНТ Р.

Выставка произведений Рокуэлла Кента. Живопись, графика, книга. Каталог. (Вступит. ст. А. Чегодаева). М., 1961. 12 стр.; 4 л. илл. 500 экз.

Левитин Е. С. Во славу сильных и свободных. Выставка произведений Р. Кента (Москва, 1960). — «Вопросы изобразит. искусства», 1961, № 5, стр. 80—91 с табл.

Кент Рокуэлл. Живопись, графика. (Альбом репродукций. Авт. текста А. Д. Чегодаев. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962). 22 стр.; 52 л. илл. 25 000 экз. — Рец.: Сухарева Э. «Альбом Р. Кента». — «Культура и жизнь», 1962, № 9, стр. 44.

Чегодаев А. Наш друг Рокуэлл Кент. (К 80-летию со дня рождения американского художника). — «Иностранная литература», 1962, № 6, стр. 263—273.

Попов Н. Гравюры Рокуэлла Кента (экслибрисы). — «Советская книжная торговля», 1961, № 10, стр. 47.

Гончаров А. Рокуэлл Кент. — «В мире книг», 1962, № 7, 3 п. (обл.).

Бейн Э. Экслибрисы Рокуэлла Кента. — «Советская книжная торговля», 1962, № 8, стр. 48.

Голомшток И. Рокуэлл Кент. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 210—213.

ФРАНЦИЯ

МАТИСС А.

Матисс А. Как я делал свои книги. (Вступит. ст. М. Алпатова. О работе Матисса в книге). — Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 169—184.

ПИКАССО П.

Левитин Е. Пабло Пикассо. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 201—207.

Виноградов Г. Выставка французской книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 197—201.

ЭФФЕЛЬ Ж.

Эффель Жан. Юность Адама. (Юмористические рисунки на библейские темы. Худ. оформление и пер. Б. Харика и Е. Школяренко. Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1962). 238 стр. с текст. 100 000 экз.

Эффель Жан. В гостях у того, кто «сотворил мир». (Беседа с франц. худож.-карикатуристом Ж. Эффелем. Записал О. Широков). — «Советская культура», 1961, 21 марта.

Членов А. Веселый наш друг. На Выставке Ж. Эффеля (Москва). — «Советская культура», 1961, 6 июня.

Горяев В. Рисует Жан Эффель. (К выставке рисунков франц. карикатуриста в Москве). — «Правда», 1961, 19 мая.

Горяев В. Рисует Жан Эффель. (О творчестве франц. карикатуриста). — «Культура и жизнь», 1961, № 8, стр. 45—46.

Прокофьева М. Жан Эффель. (О творчестве франц. художника). — «Искусство», 1962, № 2, стр. 48—52.

Шмаринов Д. Жан Эффель. (О творчестве франц. художника). — «Творчество», 1962, № 8, стр. 18—19.

Крыжицкий А. Наш друг из Франции. На выставке рисунков Ж. Эффеля (Киев). — «Правда Украины», 1961, 18 августа.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Современное чехословацкое искусство. Живопись, скульптура, графика. (Вступит. статья Вацлава Фарманека). М., 1962. (Союз

художников СССР. Союз художников Чехословакии). 16 стр.; 8 л. илл. 1000 экз.

Шевчакова Ева. Единство путей. (О словацкой графике. Статья из Братиславы). — «Творчество», 1962, № 2, стр. 18—20.

Петрова Анна. Современная словацкая графика. (Статья из Чехословакии). — «Искусство», 1961, № 10, стр. 41—42.

РОШБЕРГ М.

Федоров-Давыдов А. Мастер книги. (Об иллюстрациях чехословацкого художника М. Рошберга к произведениям русских авторов). — «Творчество», 1961, № 7, стр. 21—22.

МЕНХАРТ О.

Телингатер С. Книга об Олдржихе Менхарте. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 240—242.

ФИАЛА В.

Жадова Л. Вацлав Фиала. (О творчестве чехословацкого графика). — «Искусство», 1962, № 4, стр. 57—59.

ШВЕЦИЯ

ЭРЕН С. и ЮНБЕРГ С.

Левитин Е. Характер северной страны. (Выставка графики шведских худож. С. Эрена и С. Юнберга. Москва). — «Советская культура», 1962, 10 апреля.

ШВЕЙЦАРИЯ

ЭРНИ Г.

Климова М. Ганс Эрни. — Сб. «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 207—210.

ЯПОНИЯ

Минасов Р. Знакомство будет интересным. (Выставка современной японской гравюры. Москва). — «Комсомольская правда», 1961, 15 марта.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИСКУССТВО КНИГИ
ВЫПУСК ЧЕТВЕРТЫЙ 1961—1962 ГГ.

□

Редактор М. Е. Зархина

Макет В. Н. Ляхова

Художественный редактор Н. Д. Карандашов

Технический редактор С. М. Кошелева

Корректоры: С. В. Герман и Н. М. Панова

Сдано в набор 16/XII-64 г. Подписано в печать 16/XI-66 г. Формат 84×108/16.
Бумага мелованная. Печатных листов 16 (усл. 26,88). Издательских листов 23,26.
Св. план общ.-полит. литерат. 1965 № 2228. Тираж 5000 экз. Цена 2 р. 71 к.
Издательство «Книга»
Москва, К-9, ул. Неждановой, д. 8/10
Типография: Кустаннусосакеюхтиэ Юхтейстюэ, Хельсинки, Финляндия

издательство · книга ·